ИСКУССТВО КИНО

2 0 1 2

Держись за перец

в своём телевизоре!

www.peretz.ru

Указанный логотип является кобрендингом телеканала "ТВ ДАРЬЯЛ"

Ркелама. Свидетельство о регистрации СМИ Эл № ФС-77-48582 от 14 февраля 2012

Центральная тема номера — Берлинале-2012. О главных тенденциях мирового кино, о фильмах, о том, как они создавались, о новых ярких режиссерах читайте в рубриках «Репертуар» и «Имена». Рифмой к традиционному для Берлинского фестиваля политическому тренду стала и проблематика эссе, написанных нашими постоянными авторами для рубрики «Здесь и теперь». В них — в контексте недавней президентской кампании — рассмотрены разные аспекты и разные национальные (российские) особенности таких злободневных понятий, как «протест», «митинг», «настроение общества», «креативный класс», «народ», «власть».

Как мы и обещали, в этом номере мы продолжаем разговор о существовании/размывании границ между массовой культурой и искусством. В разделе «Разборы» вы прочтете статьи и беседы ведущих критиков об артхаусе, мейнстриме и коммерции в сегодняшнем российском и мировом театре, в литературе, архитектуре, музыке, моде.

В развитие этой темы мы публикуем статью о современном телегерое, воплощенном идеале зрительских ожиданий.

Рубрика «Чтение» представляет сценарий двух дебютантов, заявивших о себе заметными работами в коротком метре и телесериалах.

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №3/2012

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
ОЛЬГА АНДРЕЕВА
Протест как жанр

9
СЕРГЕЙ МЕДВЕДЕВ
Феноменология быдла

13
ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ
Вертикаль власти и горизонталь общества
Политика и гражданское общество

РЕПЕРТУАР

19
НИНА ЦЫРКУН
В формах самой жизни
Берлин-2012

27
АНДРЕЙ ПЛАХОВ
Пейзаж в сумерках
«Милосердие», режиссер Маттиас Гласснер

30
ВИКА СМИРНОВА
Ностальгия
«Табу», режиссер Мигел Гомиш

33
ЖАННА ВАСИЛЬЕВА
Дон Румата в Датском королевстве
«Королевский роман», режиссер Николай Арцель

36
ЕЛЕНА ПЛАХОВА
Жизнь бывших
«Барбара», режиссер Кристиан Петцольд

39
ОЛЬГА ШАКИНА
Пустой дом
«Домой на выходные», режиссер Ханс-Кристиан Шмид

42
ТАМАРА ДОНДУРЕЙ
Недалеко от Джакарты
«Открытки из зоопарка», режиссер Эдвин

45
МАРИНА ДРОЗДОВА
Гибель богинь
«Автомобиль Джейн Мэнсфилд», режиссер Билли Боб Торнтон

49
ЗАРА АБДУЛЛАЕВА
Между политикой и искусством
«Завтра», режиссер Андрей Грязев

53
ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
Загон
«Просто ветер», режиссер Бенце Флиегауф

55
БЕНЦЕ ФЛИЕГАУФ
Расизм это глупость
Режиссерские комментарии к фильму **«Просто ветер»**

КОММЕНТАРИИ

59
БОРИС ЛОКШИН
В стиле казни

63
СЕМЕН ЭКШТУТ
«По манию царя»

ИМЕНА

73
МИГЕЛ ГОМИШ:
«Главное правило — не иметь фиксированных правил»
Беседу ведет Антон Долин

РАЗБОРЫ

79
ОЛЕГ ЗИНЦОВ — МАРИНА ДАВЫДОВА
Театр: «отстой», «движуха» и «священные коровы»
Беседу ведет Елена Паисова

92
АННА БРОНОВИЦКАЯ — АЛЕКСЕЙ МУРАТОВ:
«Мейнстрима в России нет»
Современная архитектура
Беседу ведет Елена Паисова

109
ДМИТРИЙ БАВИЛЬСКИЙ
Новый формат серьезности
Современная литература

114
ДАРЬЯ ЖУРКОВА
Музыка в кармане
Музыка и современные технологии

125
ТАТЬЯНА ДОЛМАТОВСКАЯ
Мифология моды: толпа и элита

MEDIA

137
КИРА БОГОСЛОВСКАЯ
Телегерой — кто он?

ЧТЕНИЕ

147
АНТОН БИЛЬЖО, КСЕНИЯ КИЯШКО
Аттракционы Навуходоносора
Сценарий

170
АННОТАЦИИ НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

SUMMARY

173

Шествие «За честные выборы» по Якиманке. 4 февраля 2012 года

ОЛЬГА АНДРЕЕВА

Протест как жанр

— Чуров волшебник! Он объединил нас! Долой партию жуликов и воров! — кричал с трибуны Болотной площади националист Константин Крылов.

Толпа отвечала звонким одобрительным рычанием.

— Это начало русской революции! Русские, вперед! — продолжал Крылов.

Толпа мгновенно стихала и тут же переходила на возмущенное «бууу».

— Мы здесь власть! — скандировал Навальный на Сахарова.

Толпа радостно ревела.

— Я вижу здесь достаточное количество людей, чтобы взять Кремль и Белый дом прямо сейчас! — заявлял Навальный.

Толпа замолкала. Я слушала этот рев, перемежающийся молчанием, и вспоминала роман Пелевина «Чапаев и пустота». Когда Чапаев учил интеллектуального Петьку разговаривать с толпой, он объяснял, что содержания в речи на митинге быть не должно. Нужны только восклицательные предложения, интонация, энергия призыва. Смысл, выраженный строгими логическими построениями, снисходительно объяснял Чапаев, в момент коллективного экстаза только мешает. Главное — говорить громко и решительно. Великий учитель Чапай так и делал. Почему и имел в своем распоряжении неограниченное количество экстатически настроенных тугодумов, готовых за него в огонь и в воду.

Логика Чапая отлично работала в революцию, в гражданскую и потом, спустя семьдесят лет, в начале 90-х. Но в конце 2011 года эта универсальная, до боли родная, такая наша, кровная логика дала сбой. Эпоха привычной революционной риторики кончилась. Эмоциональный пафос перестал работать. На площади вышли люди, умевшие слушать смысл, а не только интонацию. Эти люди хотели разговора, а не крика. Они пришли не за революционным экстазом. Они пришли поговорить. Они принесли на площади не собственные тела, имеющие смысл извечного пушечного мяса, которое с удовольствием и смачным чавканием любила перемалывать страна в последние лет двести. Они принесли на площади неплохое образование, собственные недоумения, вопросы и предложения. Они хотели разговора. Чапаев вот-вот должен был проиграть.

Двухвековая история России с ее слепой некрасовской ненавистью к власти, бессмысленными и беспощадными бунтами и самодовольной гордостью за собственное разрушительное свободолюбие уже готова была кончиться. В ночь с 4 на 5 декабря мы подошли к точке бифуркации, когда функция должна была выбирать новое направление движения. Русский мир зашатался.

Люди, которые встретили события декабря-марта за границей, вдохновенно рассказывали о чувстве собственной гордости. Европейские службы новостей взахлеб рассказывали о российских митингах. Иностранные журналисты расспрашивали случайных людей в толпе, а те легко поддерживали разговор на английском, объясняли причины своего присутствия на площади и вежливо, спокойно комментировали происходящее.

— Мы не хотим революций. Мы хотим, чтобы нас уважали. Мы больше не хотим лжи. Мы хотим быть достойными гражданами достойной страны. Мы хотим быть полезными.

Некрасов переворачивался в гробу, а Чапаев нервно крутил ус. Так хорошо знакомой им аудитории больше не было. Не было ни налитых кровью глаз, ни остервенелых лиц, ни вдохновенного захлеба истерическими воплями, заимствованными из словаря революционных зомби русского народничества. Наши, глядя на все это из-за границы, качали головами и умилялись — настала новая эпоха.

Увы, она не настала. Помедлив одно историческое мгновение, функция, готовая вот-вот выйти из состояния бесконечной синусоиды, снова вышла на привычный круг. Снова из образованной толпы высунулась гадко блеющая козья морда, и образованная толпа в ужасе отшатнулась. В этой морде никто себя не узнал. Люди, пришедшие переписать историю, оказались не гражданским обществом, готовым разговаривать с властью на равных, а просто зрителями плохого кино. Замена программы произошла в последний момент. Вместо нового отечественного кинематографа они получили еще одну историческую экскурсию в темные времена гражданской войны, еще один сиквел пелевинского романа. Из участников люди превратились в зрителей и очень быстро поняли, что это кино, краснея и стыдясь, придется досмотреть до конца.

Жанр исторического кинематографа революции можно было определить в духе европейской традиции средневековья — революционная трагедия. В XIII веке подобным же образом определили жанр, а заодно и имя творения Данте: божественная комедия. Комедия — потому что начинается плохо, кончается хорошо. Так у Данте. Трагедия — потому что начинается хорошо, а кончается плохо. Так у нас.

Россия — страна жанров. Желание сказать что-то новое здесь всегда упирается в ограниченный и строго отформатированный набор жанровых средств. Традиционный русский кинематограф революции — это знаменитый «Октябрь» Эйзенштейна, снимавшийся мучительно и долго и не имевший никакого отношения к исторической правде, это речь Чапаева, без подлежащих и сказуемых, чистый аттракцион из взмахивающих рук, искаженных яростью лиц, эффектных мизансцен с воротами Зимнего, усыпанных движущимися фигурками матросов. Наш политический кинематограф — это всегда немое кино. Толпа может только реветь и издавать нечленораздельные звуки. Внятная человеческая речь для такого кино просто не нужна, достаточно коротких титров и бравурного музыкального сопровождения. Так в античной трагедии работают только драматические маски отчаяния и ярости. Диалог невозможен, он технически немыслим.

Со времен Эйзенштейна в политическом жанровом репертуаре мало что изменилось — диалог по-прежнему невозможен. Людям, пришедшим поговорить с властью, предложили еще раз взять Зимний и тем самым идеально закрыли всякую возможность общения. Жанровая специфика новой русской революции попала в старый формат и просто растворилась в революционных штампах всего предыдущего столетия, не породив нового. Это самое новое нуждается не столько в авторском дерзании, сколько в новых категориях художественной — читай, политической — реальности. В ночь с 4 на 5 декабря казалось, что новые измерения вот-вот родятся. Русский мир заговорит на новом языке гражданского общества. Подполье кончится. Минует время сходок, газеты «Искра» и пения «Интернационала» шепотом. Мы наконец перестанем брать Зимний. Мы снимем новое кино.

Но вдруг на наших глазах откуда-то взявшиеся подпольные съемочные бригады быстро и, в отличие от Эйзенштейна, уже совсем не качественно сняли старый как мир фильм. Если бы этот фильм посмотрел маркиз де Кюстин спустя двести лет после своего первого визита в Россию, он сказал бы то же самое, что сказал при императоре Николае I: власть в оппозиции к собственному народу. Обе стороны, участницы конфликта, «недоговороспособны», обе не знают, как сохранить лицо и вести корректный, уважительный диалог с оппонентом. Но парадокс в том, что население страны действительно измени-

Митинг «За честные выборы» на Болотной площади. 10 декабря 2011 года

лось. Толпа поменяла качество. Новые категории социального мышления уже возникли. Проблема в жанре. У нового сознания нет формы, в которую оно могло бы быть облечено. Политический зазор между народом и властью по-прежнему заполнен не словами, а разнообразной шелухой в виде козьих морд, фиг в кармане и устойчивыми рефлексами русского народничества — зуб за зуб, кровь за кровь.

Зазоры — главная проблема нашего политического искусства. Полотно общественной жизни, долженствующее быть непрерывным, разорвано так, что если потянуть за один край, противоположный край останется на месте. Если власть традиционно оторвана от народа, то народ оказался оторван от тех, кто самозванно назвался его лидерами. В зазоре между народом и властью, в безвоздушном пространстве площадей, как рыбы в аквариуме, мечутся оппозиционные лидеры и широко разевают рты. Возникает ощущение беззвучности. Если звук все-таки включить, придется слушать не то, что должно быть озвучено...

Когда-то в институте я слушала курс под названием «Введение в литературоведение». Так как самого литературоведения программа не предполагала, слушать надо было внимательно. И слушать было что. Лекции нам читал замечательный филолог, один из лучших специалистов по русскому сонету профессор Совалин. Каждую лекцию он начинал и заканчивал одним и тем же призывом: «Забудьте все, что я вам говорю, это не важно. Запомните только одно: форма и содержание едины!» Мы плохо понимали тогда его пафос, а он отлично знал, что сотня восемнадцатилетних девиц вряд ли в состоянии осознать, что значат эти слова. Но на каждой лекции он не уставал повторять, как мантру: форма и содержание едины. «Не пытайтесь

понять это сейчас, — увещевал он, — просто запомните: форма и содержание едины».

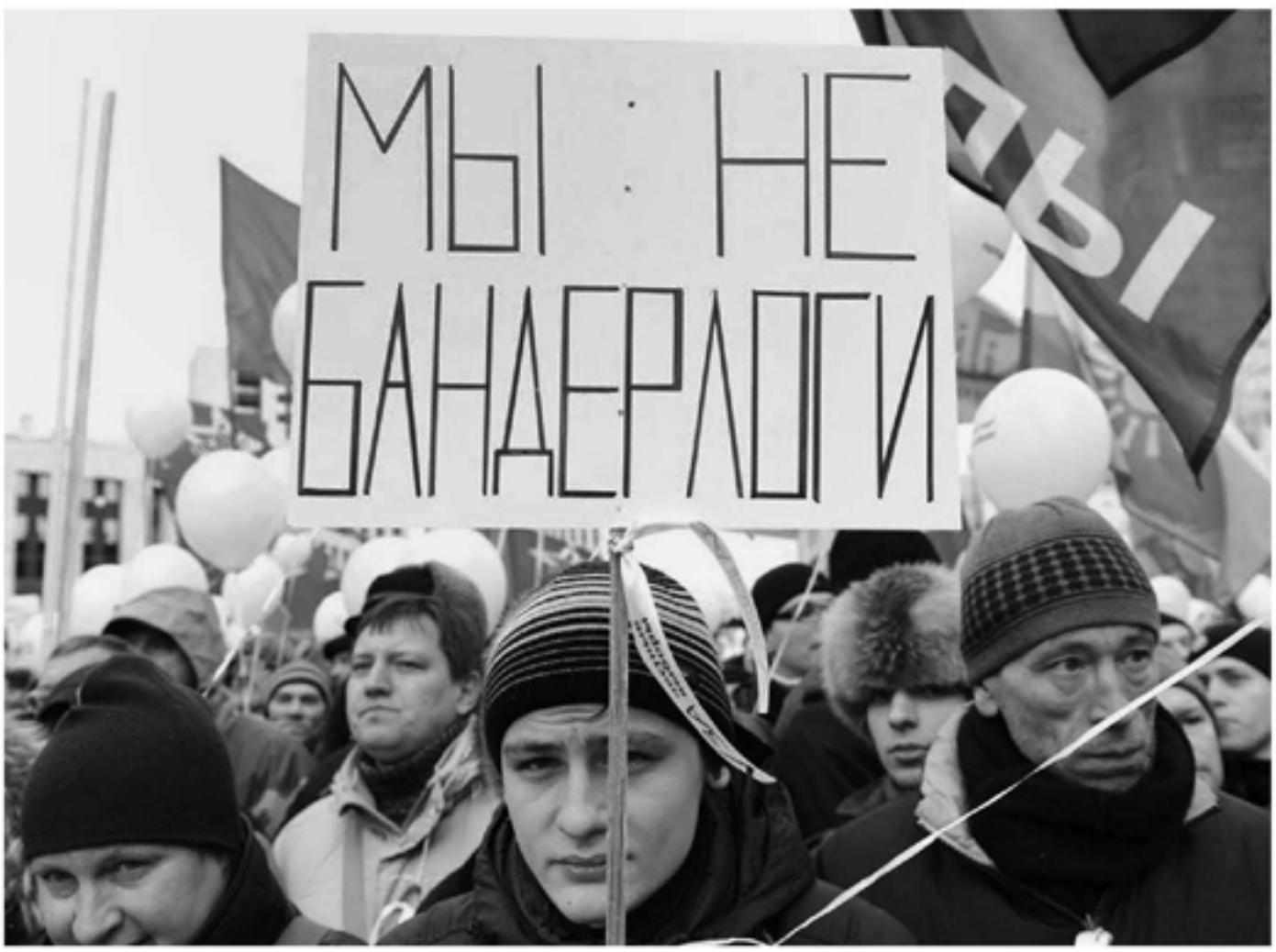
Он приходил на лекции в рубашке с оторванными пуговицами и в подтяжках, которые он забывал застегивать, отчего они жалобно торчали из-под пиджака. Он смотрел на нас с мудрой и доброй снисходительностью и повторял свое заклинание: форма и содержание едины. И почему-то, глядя на эти болтающиеся подтяжки, мы с трудом, но навсегда понимали: между подлинностью смысла и достоверностью формы действительно есть безусловная связь. Если бы ее не было, мы бы ничему не поверили. Но она есть. Точнее, она возможна. И там, где она появляется, появляется и вера. Человеку, говорящему о бессмертной магии слова, почему-то нужны были эти отстегнутые подтяжки. Они были гениальной демонстрацией утверждаемого тезиса, достоверным указанием на то, что это правда. Мы не понимали, но мы узнавали что-то необычайно важное — теплое, человеческое, уязвимое, но железное в своей страсти. Любовь, которую мы дружно питали к нашему доброму лектору, была главным подтверждением его правоты.

У тех, кого политические амбиции вынесли на трибуны площадей в последние месяцы российской истории, подтяжки были на месте и галстуки были повязаны правильно. Они не вызывали ни сочувствия, ни веры. В них не было ничего, что могло бы сообщить о совпадении формы и содержания. Что-то было не то, не так. Это кино было не про то. И люди ушли с площадей. Никаких выборов больше не было. Три разорванных куска ткани остались лежать на улицах: власть, оппозиция и народ. Не это ли смысл российского триколора? Этот гордый флаг разорван. Беда только в том, что у той части рваного флага, которая принадлежит собственно обществу, нет ни голоса, ни слов. Предложенная форма не совпала с новым содержанием. Между говорением властных тезисов и оппозиционной разноголосицы было выбрано молчание.

То, что будет потом, не так уже важно. Молчание народа провело границу между тремя политическими силами. Ни та, ни другая, ни третья друг другу не верит. На белую часть флага, принадлежащую людям с площадей, легло двойное клеймо предателей. Промолчав, они стали врагами красной власти и синей оппозиции. Но именно в их молчании единственная надежда. Научившись говорить по-английски, они когда-нибудь научатся говорить на новом языке новых политических жанров. И тогда наконец в наш политический кинематограф придет звук. Тогда это кино будет наконец снято.

СЕРГЕЙ МЕДВЕДЕВ

Феноменология быдла



Митинг «За честные выборы» на проспекте Сахарова. 24 декабря 2011 года

...Бранное слово на «б» из пяти букв, распространенное ругательство. Нет, это не то, что вы подумали. По мнению составителя «Словаря модных слов» Владимира Новикова, самым популярным словом 2011 года стало «быдло»[1]. Тупое, как мычание скота, презрительное, как плевок, повсеместное, как грязь.

Его универсальность перекрывает все классовые различия. Те, кто ездит в иномарках, говорят о быдле у пивного ларька. Те, кто ездит в метро, говорят о быдле в «Мерседесах». Телевизор у нас быдлоящик, попса — быдломузыка, дискотека — быдлодром. Такое ощущение, что быдло повсюду, оно стало состоянием общества, перекрестным оскорблением, ярлыком, который человек приклеивает на все, что ему чуждо. Быдло — это Другой, это не-я. Быдло становится знаком социальной атомизации.

В этимологии этого слова скрыта сермяжная правда жизни, которую искал и от которой претерпел Васисуалий Лоханкин. Происходя от славянского корня «быть», в польском и чешском оно означало «жизнь», «жилище», «собственность» и, наконец, «домашний скот». А затем, с подачи высокомерной шляхты, быдлом стали называть крестьян и вообще всех, кто приравнен к скоту.

В разные эпохи низший класс именовали по-разному: охлос в Греции и плебс в Риме, варвары и чернь, обыватель у романтиков в XIX веке и пролы у Оруэлла в XX. В Америке есть выражение white trash — «белая рвань», — так называют опустившихся белых, которые живут на окраинах городов, часто в фургонах-караванах... Но нигде, ни в одной стране низший класс не на-

[1] Лингвист Владимир Новиков: «Надеюсь, что слово «быдло» уйдет из языка навсегда». Theory and Practice, 3 ноября 2011: http://theoryandpractice.ru/posts/3378-lingvist-vladimir-novikov-nadeyus-chto-slovo-bydlo-uydet-iz-yazyka-navsegda

Шествие «За честные выборы» по Якиманке. 4 февраля 2012 года

зывали словом «народ». Не «простой народ», а высокомерно-интеллигентское «народ» — сугубо русское понятие, выросшее из осознания своей исключительности образованным классом, который был насажен еще Петром, но так и не адаптировался в «этой стране». Конституция США открывается словами We the People, потому что для американца (равно как для француза или немца) «народ» — это «мы». Для образованного же русского «народ» это всегда «они», «другие». Отсюда, кстати, берутся и уникальные русские понятия «народность» как некое качество, которое надо искать, дистиллировать и культивировать, и «народничество» как сознательный акт коммуникации с народом: все это свидетельства раскола в самой толще российского общества.

В своей неприкаянности образованный класс метался между толстовской идеализацией народа и ленинской ненавистью к крестьянам, но самым типичным чувством был страх перед хтонической народной стихией, который хорошо чувствуется у Бунина, от «Деревни» до «Окаянных дней». В 1906 году напуганный зрелищем революционных масс Мережковский писал о «грядущем хаме». В 1917-м хам прибыл и обустроился со всеми удобствами, подобно Шарикову в квартире профессора Преображенского. Начались десятилетия ухудшающего социокультурного отбора, в результате которого хамство стало доминирующим типом поведения, той самой «культурой хамства», разрушающей среду обитания, о которой писал Леонид Невлер[2]. На историческую арену вышел новый тип человека: «совок». В 90-е мы пытались презрительно отмежеваться от совка, а в нулевые вместо совка заговорили о быдле.

Быдло многолико. В один день — рабская покорность, тоска по руке Хозяина, в другой — стадная агрессия. Косноязычный обыватель из рассказов Зощенко превращается в гонителя, клеймящего того же Зощенко в 1946-м, Пастернака в 1958-м и Бродского в 1963-м. С одной стороны, преступный ин-

[2] Невлер Леонид. «Культура хамства»: http://www.cornelius.ru/GB/viewsm.php?id=218960

фантилизм, безразличие и равнодушие, отсутствие привычки к собственности и к ответственности. С другой — охранительный инстинкт: чтобы все было по-старому, чтобы жить, не напрягаясь. С одной стороны, ощущение собственной ничтожности перед властью и вообще перед любым, кто сильнее, с другой — хамское самодовольство. Как там, у Шарикова: «В настоящее время каждый имеет свое право!»

Быдло определяется не по образованию, не по доходам и не по статусу. Это вообще не класс, это способ поведения, сформированный крепостным государством за сотни лет рабства и окончательно оформленный советским режимом. Это продукт распада русской патриархальности и советского иждивенчества, диагноз общества, живущего на ресурсную ренту. Годы нефтяного благополучия расширили его социальную базу: к иждивенчеству бюджетников добавился паразитизм постсоветских корпораций и разросшейся бюрократии. Всепроникающее хамство власти идет рука об руку с хамством в человеческих отношениях, коррупционный беспредел — с социальной апатией. В путинские нулевые быдло приподнялось, прибарахлилось, прикупило мобильников и гаджетов и стало задавать норму не только у пивного ларька, но во всех нишах социальной пирамиды. Через сто лет после Мережковского мы столкнулись со вторым пришествием «грядущего хама».

На сей раз хамство действительно претендует на нормативность. Оно утверждается механизмами массовой культуры и потребительского общества, которые дали человеку толпы право голоса и иллюзию выбора: «Ведь я этого достоин!» Хамство транслируется главным социальным интегратором страны — телевидением, которое, заручившись псевдодемократическим (а на деле манипулятивным) рейтингом, культивирует самые низкие вкусы и инстинкты, рассматривая зрителей как «пушечное мясо для наших сериалов», по словам Владимира Кулистикова. Хамство становится языком нашей псевдоэлиты. Как говорит Владимир Сорокин: «Если все советское время шло обыдление масс, то сейчас идет обыдление элит»[3]. И не случайно в последней предвыборной кампании Путина был сделан недвусмысленный выбор в пользу «простого человека», вкупе с песнями «Любэ» и Стаса Михайлова. Да и сам национальный лидер заговорил на языке своей целевой аудитории.

Знаковые культурные события прошлого года не остались в стороне от темы быдла. Год открылся выходом в прокат фильма Сергея Лозницы «Счастье мое», экзистенциального триллера из жизни российской глубинки, где шокирующий образ «внутренней России» сопоставим с метафорами балабановского «Груза 200». В одном из главных открытий 2011 года, фильме Андрея Звягинцева «Елена», семья «простых людей» с окраины столицы, подобно биомассе, медленно и неотвратимо захватывает жизненное пространство элиты, уничтожает прежних хозяев жизни и размножается, подобно саранче, жующей чипсы. При этом, однако, оно прикрывается идеей социальной справедливости: «Какое право вы имеете думать, что вы особенные?!» — бросает Елена своему мужу и спонсору, представителю старой элиты, перед тем как втихую спокойно убить его. Самый запоминающийся кадр фильма — ребенок лежит на огромной кровати, где и произошло убийство, как триумф биологии, как победа животной жизни над прежней культурой.

Вышедший, как всегда, под занавес года новый роман Виктора Пелевина «S.N.U.F.F.» также, по сути, антиутопия о победе быдла, варварской страны Уркаины (под этим именем с непривычной для писателя прямотой выведена Россия) над технократической западной цивилизацией Биг Биза. И пушкинский «Борис Годунов» в осовремененной экранизации Владимира Мирзоева, вышедшей в прокат в минувшем декабре, тоже пришелся точно в предвыборную тему: чернь у Мирзоева не стоит на площади, а сидит на

[3] «Происходит обыдление элит». Писатель Владимир Сорокин — о языке власти, литературы, телевидения. — «Огонек», № 4 (5213), 30.01.2012: http://kommersant.ru/doc/1857067/print

кухне у телевизора, с водочкой и закуской, с шурином и деверем, причитая: *«Ах, смилуйся, отец наш! властвуй нами!»*

Впрочем, в фильме Мирзоева есть и другая часть народа — интеллигентская семья в зашторенной гостиной, кутаясь в пледы, мрачно иронизирует над призванием Бориса на царство. Мирзоев здесь четко обозначает главный социокультурный раскол последних месяцев, который прошел между Поклонной и Болотной. Кремлевские политтехнологи умело использовали этот раскол, нагнетая социальное противостояние при помощи завоза на «путинги» провинциальной публики и прямых включений с Уралвагонзавода. Они словно показывали Болотной площади призрак народной стихии, жаждущей крови зажравшихся столичных интеллигентов. Стихия, впрочем, на поверку оказалась куда более вялой, чем в 17-м году, готовой при случае улизнуть с путинга на шопинг, но послание от Кремля было недвусмысленным: власть выступает гарантом стабильности для простого человека, но в то же время охраняет просвещенные классы от «восстания масс», ибо правительство у нас, как известно, единственный в стране европеец.

И здесь, кажется, заключена главная проблема дискурса о быдле: он очень удобен для правящего класса. Наша воровская власть действует, как пахан на гулаговской зоне: сталкивает «мужиков» и «интеллигентов», 58-ю статью. Получается замкнутый круг: воспроизводя ненависть к быдлу и архетипический страх перед «грядущим хамом», мы тем самым воспроизводим традиционную российскую власть, которая является производным от быдла, производителем быдла и якобы защитником от него же.

Как разорвать этот круг? По-видимому, надо критически переосмыслить сам дискурс. Это стало очевидно на последних митингах оппозиции 5 и 10 марта 2012 года, когда протестное движение стало буксовать и креативный класс замкнулся сам на себя. Как подытожил эти митинги Григорий Ревзин: «Россия выбрала Путина президентом. У нас есть два способа поведения. Или развестись с ней и лететь куда-нибудь очень легким и независимым, или полюбить ее заново»[4].

Речь идет не о том, чтобы, подобно тому же Лоханкину, смириться с быдлом и полюбить его. Речь о том, чтобы в очередной раз (этот раз случается в России с периодичностью примерно в пятьдесят лет — 1860-е, 1910-е, 1960-е...) попытаться изменить психологию масс и привлечь их на свою сторону. Андрей Лошак сформулировал это как императив выйти из Фейсбука в офлайн — только уже не на стогны столицы, а в российские веси: «Старый лозунг Герцена «В народ!» нуждается в некоторой модернизации: «В офлайн!» Пришло время креативному классу покинуть свои уютные кластеры и отправиться за пределы Садового кольца. Нужна культурная экспансия из столицы в регионы. Назовите это «новым народничеством», «новым земством» — не суть»[5].

Именно так и произошло 1 апреля 2012 года в Ярославле, когда столичный десант из нескольких сотен наблюдателей высадился на выборах мэра города. Оппозиционный кандидат Евгений Урлашов с большим перевесом победил там представителя партии власти. По сути, борьба за Россию только начинается. В эпоху сетевого общества, проникновения Интернета в российскую глубинку, возросшей мобильности населения, укрепления гражданского сознания и очевидной усталости власти «новое народничество» далеко не так утопично и романтично, как кажется. По сути, это наш единственный шанс превратить «народ» в Народ, электорат в граждан и «эту страну» в нашу страну. Где «быдло» станет просто бранным словом, а не универсальным определением общества.

---

[4] Креативные ритуалы. Мысли Григория Ревзина, навеянные митингом на Пушкинской площади. — «Огонек», № 10 (5219), 12.03.2012: http://www.kommersant.ru/doc/1878195

[5] Лошак Андрей. «В офлайн!» Openspace.ru, 29/03/2012: http://www.openspace.ru/society/projects/201/details/35508/page1/

ДЕНИС ДРАГУНСКИЙ

Вертикаль власти и горизонталь общества

Митинг «За честные выборы» на Болотной площади. 10 декабря 2011 года

В Большом Путинковском переулке есть красивое здание в стиле модерн. Типография газеты Рябушинского «Утро России», архитектор Федор Шехтель. Это я узнал потом. А тогда — когда мне было лет четырнадцать — этот переулок назывался проездом Скворцова-Степанова. Был такой старый большевик, воинствующий безбожник, переводчик Маркса, директор Института Ленина, верный сталинец и первый редактор «Известий». Скорее всего, из-за близости к редакции «Известий» этот переулок назвали в его честь. Это я знал уже тогда, в четырнадцать. Я был грамотный пионер и подкованный комсомолец.

А на сливочно-кафельной стене этого замечательного здания была небольшая доска — то ли металлическая, то ли гипсовая, но из очень качественного гипса, раз он не раскрошился с 1918 года. На этой доске был изображен рабочий, условно-полуобнаженный, мускулистый, но изможденный, из последних сил вращающий огромное — в полтора его роста — колесо с зубцами. Некий символ фабрики, этого чудовища XIX века. На заднем плане дымили фабричные трубы. А внизу шла надпись: «Вся наша надежда покоится на тех людях, которые сами себя кормят».

Этот барельеф был, как я знал уже в четырнадцать лет, одним из первых, если вообще не самым первым монументом, установленным советской властью.

Митинг
«За честные выборы»
на Болотной
площади.
10 декабря 2011 года

Вот какие у нас были грамотные пионервожатые. Всё могли объяснить.

То есть вот на кого делали ставку советская власть и РСДРП(б) — на промышленный пролетариат. На тех людей, которые своими руками создавали добавленную (тогда было принято говорить — «прибавочную») стоимость. Которую у них отнимали капиталисты. Рабочий класс кормил не только себя, но и все общество. Потому что он был если не единственным, то главнейшим производителем добавленной стоимости. А разные паразиты — крупные и мелкие — эту стоимость перераспределяли.

Простите за такой приступ школьного марксизма.

Сейчас все обстоит несколько по-другому.

Я не буду называть цифры. Я говорю об очевидной тенденции.

Промышленное производство потихоньку перекочевывает туда, где рабочая сила дешева и к тому же не надо отапливать цеха. Вот отрицательный внешний эффект глобализации: европейский (и российский тоже) промышленный пролетариат остается не у дел. Когда-то ремесленники-рукодельщики Азии разорялись, не выдерживая конкуренции с дешевыми фабричными товарами из Европы. Сейчас происходит нечто, похожее на обратный процесс: именно похожее, а не обратный процесс в полном масштабе, потому что азиатские фабрики, производящие дешевый товар, в значительной мере принадлежат западному капиталу, который на вырученные деньги обеспечивает более или менее сносную жизнь западному рабочему классу — то есть большинству народа. Немецкие и французские рабочие не голодают из-за того, что знаменитые автомобили, туфли и костюмы теперь делаются за тридевять земель. Это достигается двумя способами. Первый — реформирование собственной экономики (ориентация на наукоемкие производства и развитие высокооплачиваемой сферы услуг). Второй — повышение социальных пособий.

России в этом смысле пришлось тяжелее всех. Россия только лет двадцать назад стала просто страной — до этого она лет семьдесят была отдельным миром. Щели, из которых дул ветер глобальной конкуренции, были плотно законопачены. Весь товарообмен совершался внутри замкнутого пространства. Плюс радикальная доктрина социальной справедливости — советский рабочий не опасался, что произведенную им продукцию не купят. Во-первых, купят, куда они денутся — выбора-то нет. А если и не купят, то зарплату все равно заплатят. Робкие реформаторы 1960-х предлагали: платить заводам (а значит, и рабочим) не просто за произведенную продукцию, а за реализованную. В особенности это касалось станков и прочего промышленного оборудования, которое, как регулярно сообщали газетные фельетоны и острокритические киножурналы, ржавело на складах, не найдя потребителя.

Но Коммунистическая партия зорко охраняла интересы человека труда. Нельзя же так — чтоб люди трудились, а деньги им за это не платили! Чай, не при капитализме.

Вот тогда-то — еще в славные 1960-е — рабочий класс Страны Советов перестал быть «людьми, которые сами себя кормят». Вернее, *начал переставать быть,* извините за выражение. Потому что процесс был нескорым, и текстильщики со швейниками, не говоря уже о кондитерах, еще долго оставались на коне — в смысле, сами себя кормили. Кондитеры и по сию пору в полном порядке: печь кексы в Малайзии нерентабельно. А вот шить там куртки — в самый раз.

Поэтому в положении промышленных рабочих произошла существенная перемена.

Раньше они производили реализуемую продукцию и получали за нее заработную плату.

Сейчас их продукция уже никому не нужна. Вспомним недавний скандал с Уралвагонзаводом. Железнодорожники не хотят покупать их вагоны, а военное ведомство отказывается покупать их танки. В ответ на это рабочие тре-

буют наказать министра обороны как предателя родины и обещают приехать в Москву — разгонять митинги оппозиции.

Приехали. Из «людей, которые сами себя кормят» они превратились в людей, которые торгуют своей лояльностью. И деньги они получают уже не за свою работу, а именно за лояльность. За готовность проголосовать, как надо.

Не думаю, что это слишком сильное утверждение.

Огромное количество рабочих бывших советских заводов влачат нищенское существование. Бросить их на произвол судьбы? Это невозможно прежде всего из соображений человечности: в конце концов, никто из них не виноват, что судьба России сложилась именно так, а не иначе.

Их надо трудоустраивать, переучивать, а пока — платить социальные пособия. Много чего надо, но одного, на мой взгляд, нельзя — превращать их в опору режима. В класс, который торгует своей лояльностью.

А ведь есть еще пенсионеры. Есть крестьяне из умирающих деревень. Есть, наконец, целые регионы, чья жизнь почти целиком зависит от денежных вливаний из федерального центра. Другими словами, есть обширный класс реципиентов. Получателей всевозможных пособий и льгот, а также фактически незаработанных зарплат.

Есть труженики трагической судьбы, так называемые «бюджетники» — врачи и учителя, библиотекари. Государство крепко держит их за горло, угрожая безработицей и увещевая словами об их высокой социальной миссии.

Но есть и класс доноров — это те люди, производства и целые регионы, которые зарабатывают деньги. Как правило, это образованные люди и высокотехнологичные производства. Они и есть локомотив модернизации. Именно эти люди тянут вперед поезд российской экономики, именно они позволяют надеяться и верить, что страна в очередной раз рванет на подъеме — и догонит. Казалось бы, именно на умных, умелых, работящих доноров и надо делать все политические ставки.

Но, с точки зрения власти, у этих людей есть один крупный недостаток. Они конкурентоспособны. А значит — самостоятельны. Им не заткнешь рот угрозой «а то с работы выгонят»: выгонят — они завтра же найдут себе такую же или лучшую или уедут за рубеж. Их трудно заставить или подкупить — их можно убедить или привлечь. Рациональными доводами или реальными перспективами, а не туманными надеждами на лучшее.

Поэтому власть сделала свою игру — она поставила на реципиентов. На слабых и несамостоятельных. На тех, кто зависит от ее подачек.

За власть голосует сама власть — это и понятно. Кстати говоря, это миллионы чиновничьих голосов. За власть голосуют те, кого власть подкармливает, потому что сами себя они уже прокормить не в состоянии. Не по своей вине, подчеркиваю! Потому что не может каждый рабочий превратиться в рыночного торговца, в парикмахера, таксиста или строителя дачных домиков. Но не важно, чья тут вина (в конечном счете это вина — или трагический недосмотр — самой власти). Важно, что возникает альянс власти-кормилицы и голодного народа. Именно народа, это надо особо подчеркнуть.

Массовое политическое сознание очень инертно. Оно до сих пор считает народом только рабочий класс, крестьян и отчасти пенсионеров. А вот эти с компьютерами под мышкой и тремя иностранными языками, высокой квалификацией и соответствующей зарплатой — они не народ. В крайнем случае, «креативный класс» или «рассерженные горожане» — странные какие-то определения! Старый — ему уже полтораста лет — и крепкий яд народничества продолжает отравлять современную российскую политику. Все — и во власти, и в оппозиции — говорят: подумаешь, мол, на улицы вышли эти, креативные горожане; вот если выйдут рабочие или пенсионеры — вот тогда да! «Тогда ужас!» — побаивается власть. «Тогда победа!» — надеется оппозиция. Странные иллюзии.

Вертикаль власти — это не образ. Это чиновничий класс, который пронизывает три горизонтали — грубо говоря, доноров, реципиентов и межеумочных «бюджетников», которые по сути своей — доноры, но по психологии и образу мыслей — самые настоящие реципиенты.

Альянс «кормящей власти» и «кормимого народа» опасен.

Дело в том, что реципиенты в значительной своей части являются носителями традиционного (советского, а то и вообще архаично-деревенского) мировосприятия. Оно не имеет ничего общего с ценностями прав и свобод человека, демократии, рыночной экономики. Более того, советско-архаичное мировосприятие противостоит этим ценностям. Люди, которые участвовали в «каруселях» и вбросах, которые под видом «работников предприятий непрерывного цикла» голосовали на фальшивых избирательных участках, — это не просто подкупленные или запуганные граждане. Если бы так! Это люди, которые искренне не понимают, что такое выборы. Для них выборы — это советские «выбора́», даже если они родились в начале 90-х и в глаза не видели КПСС и советской власти. «Выбора́» — то есть ритуал почтения к начальству.

Власть, какой бы прогрессивной и хитроумной она ни была, неизбежно заражается ценностями архаичной толпы, потому что она вынуждена — сама себя вынудила — разговаривать на этом языке. На языке окраинной пивнушки или сельского схода. И это не только язык в обиходном смысле слова — всякие простецкие словечки. Оно бы еще полбеды. Это политический язык, политическая концептуализация на слободском уровне: никаких причин и инструментов, кроме насилия, заговора и подкупа.

Люди-доноры и регионы-доноры голосуют иначе, чем реципиенты.

Но реципиентов больше. В три, а то и в четыре реза.

Парадокс демократии: реципиенты диктуют свою волю донорам. А воля эта проста: «только бы не было хуже». Это не стабильность и даже не застой. Это путь в никуда. Но власть и реципиенты живут одним днем, а доноры скоро окончательно отчаются до них достучаться.

Р Е П Е Р Т У А Р

НИНА ЦЫРКУН

В формах самой жизни

БЕРЛИН-2012

В рамках 62-го Берлинского кинофестиваля, как всегда, наполненного встречами, конференциями и прочими профессиональными посиделками, состоялся «круглый стол» режиссеров, организованный журналом The Hollywood Reporter. За стол сели люди, чьи фильмы были представлены в программах Берлинале: Чжан Имоу, Брийянте Мендоса, Ханс-Кристиан Шмид, Джеймс Марш, Кевин Макдоналд — каждый со своим творческим почерком и своим представлением о смысле своей работы. Несмотря на различия, собеседники сошлись на том, что самое важное — рассказывать именно свою, интересную тебе лично историю. Хотя тут не все в равном положении: Чжан Имоу, например, сказал, что ему мало найти подходящий сценарий; чтобы запустить проект, требуется одобрение на правительственном уровне. Кроме того, каждый из них признался, что меньше всего интересно осваивать бюджет, а больше всего хочется делать малобюджетное кино, которое все у тебя в руках.

По этой ли причине, или по причине кризиса (и оттого падения финансирования), или потому, что директор Берлинале Дитер Косслик последовательно освобождался от пресловутого «засилья Голливуда», но на 62-м Берлинском кинофестивале действительно присутствовало в основном малобюджетное и (отсюда) беззвездное кино. Звездность отчасти придала Мерил Стрип, получившая почетного «Золотого медведя» за достижения всей жизни, — но даже при том, что в прилагавшуюся к «Медведю» ретроспективу вошел ее последний релиз — «Железная леди», это стало скорее протокольным, чем актуальным событием фестиваля. Как и присутствие, скажем, Антонио Бандераса, мелькнувшего в финале фильма Содерберга, или Брэда Питта, сопровождавшего супругу на красной дорожке по случаю ее премьеры. А если ориентироваться на главное событие, а именно конкурс, то мейджор из трех крупнейших кинофестивалей мира как-то померк и стал подозрительно походить на один из тех бесчисленных смотров, которые открываются по несколько штук на дню.

Отбор в конкурс некоторых лент буквально ставил в тупик; другие можно было смотреть без скуки — например, жанровый эксперимент Стивена Содерберга «Нокаут» (Haywire) с умопомрачительной чемпионкой по боям без правил Джиной Карано; несколько попалось неплохих; две-три — отличных, в том числе немецких. Это «Барбара» (Barbara) Кристиана Петцольда с Ниной Хосс в главной роли («Серебряный медведь» за режиссуру) и «Домой на выходные», в оригинале называемая «Что осталось» (Was bleibt) Ханса-Кристиана Шмида — по-новому, меланхолично и с элементами мистики даже рассказанный традиционный сюжет о распаде семьи.

Открытий не случилось вовсе.

В качестве отличительного признака я бы отметила то, что большинство конкурсных фильмов было снято в стилистике добросовестного (когда-то называвшегося «ползучим») реализма, можно сказать — в формах самой жизни, как говорили про почивший в бозе соцреализм. Они выступили единым фронтом, получили поощрение в виде призов, но все же самые, на мой взгляд, почетные награды за безусловные художественные, а не конъюнктурно политические или социальные отличия, были вручены Мигелу Гомишу за черно-белый фильм «Табу» (Tabu), во второй части изысканно стилизованный под кино 20-х годов. Вероятно, жюри побоялось идти в русле всеобщего восторга, доставшегося «Артисту» Мишеля Азанавичюса, зато португальцу достался и официальный приз имени основателя Берлинале Альфреда Бауэра, и приз ФИПРЕССИ — международной организации кинокритиков, то есть, на мой взгляд, самые престижные профессиональные награды.

«Железная леди», режиссер Филлида Ллойд

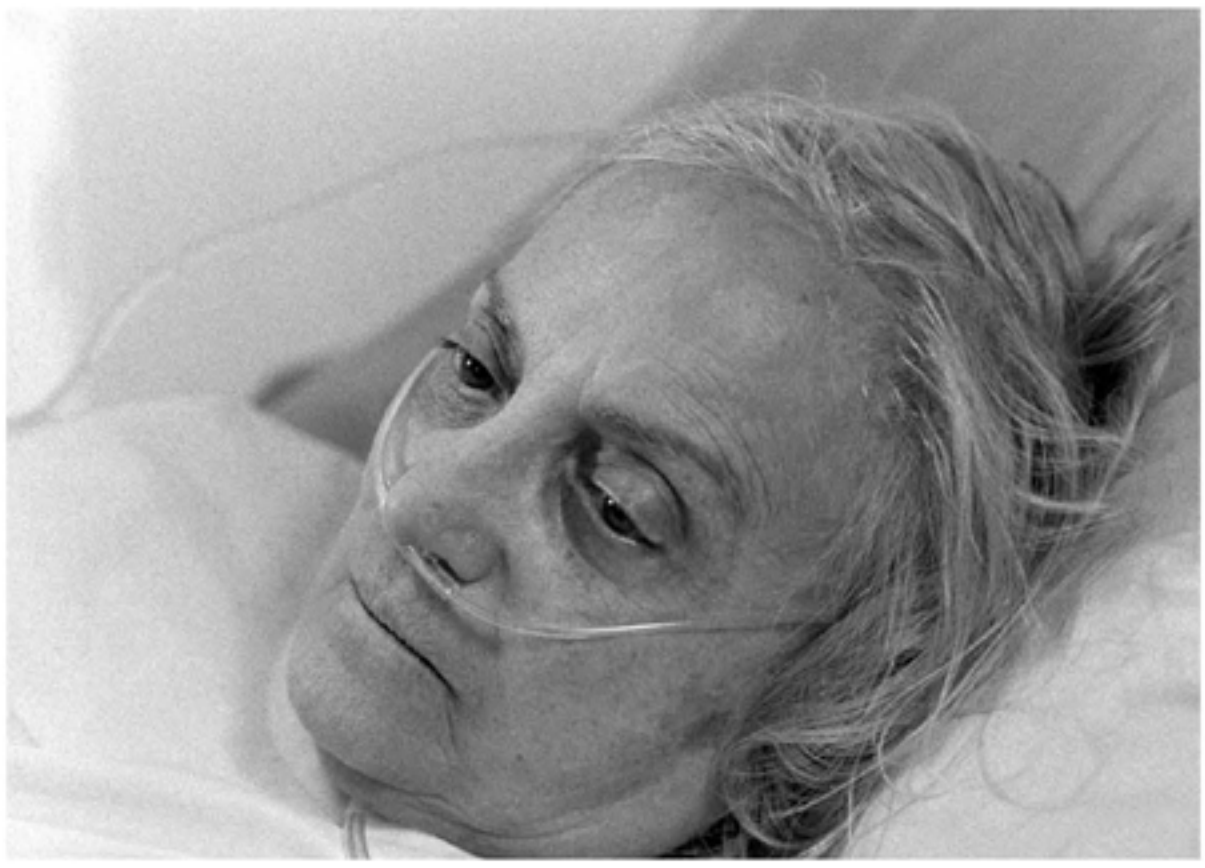
По контрасту с изысканным профессионализмом и изобретательностью Гомиша прямо-таки с подкупающей наивностью выступили опытный испанец Антонио Чавариас с триллером «Детские игры. Диктовка» (Dictado) и со своим вторым полнометражным фильмом «Сегодня» (Aujourd'hui) этнический сенегалец, родившийся в Париже, Ален Гомис. То и другое — фильм-урок; с одной стороны — назидание зрителям, а с другой — экзаменационная работа самого режиссера на умение «донести тему». Картина Чавариаса — триллер с моралью насчет того, что прощенных грехов не бывает. «Сегодня» Гомиса — учебная притча о том, как можно за день прожить целую жизнь, если тебе завтра предстоит умереть. Герой фильма Саче (Сол Уильямс), который неизвестно почему (друзья и родственники понапрасну допытываются) вернулся из Америки, где получил приличное образование, в родные пенаты, где ему опять-таки по непонятной причине (друзья и родственники об этом не спрашивают, видимо, знают, а вот зрители остаются в безвестности) предстоит умереть. Буквально завтра. И сегодня он проходит ряд ритуальных действий, начиная с того, что проснуться должен в доме матери, а не у себя, где остались жена и двое детей. Затем — прощание с близкими, которые в очередь воздают ему хвалы и хулы, посещение дяди, рассудительного мудреца, специальность которого — омовение покойников (парень предварительным путем прошел и через это); встреча с бывшей возлюбленной — элегантной красавицей в ее стильной художественной галерее, возвращение домой, перебранка и примирение с женой. В финале Саче ложится спать в последний раз с чувством правильно и полно прожитой жизни, а то раньше вроде бы и не жил. Поскольку за время беглой экскурсии по одному африканскому городу узнать этого человека и тем более проникнуться к нему симпатией

«Нокаут», режиссер Стивен Содерберг

мы так и не сумели, то его не жалко — в отличие от усилий режиссера, пропавших даром.

Даром, на мой взгляд, пропал и талант Изабель Юппер в фильме Брийянте Мендосы «Пленница» (Captive). В картине, воссоздающей реальные события, произошедшие в 2001 году на Филиппинах, когда группа исламских сепаратистов захватила в отеле двадцать заложников, заявлена тема противостояния прагматичного терроризма, спекулирующего на вере, и подлинной религиозности. Центром противостояния должна была стать француженка Тереза (Юппер), приехавшая на острова с гуманитарной миссией. Однако острота предполагаемой схватки стерлась в псевдодокументальном повествовании о буднях пленников и захватчиков, тема, утратив ориентир, заплуталась в тропических джунглях. Мендоса упустил возможность выявить характер главной героини, и она до конца оставалась неинтересной зрителю, а стало быть, и сам конфликт ушел из фокуса.

На этом фоне совершенно по-иному выглядит фильм венгерского режиссера Бенце Флиегауфа «Просто ветер» (Csak a szél), где время действия тоже ограничено одним днем, где персонажи тоже погружены в рутину обычной жизни, но при всем лаконизме выразительности и минимуме словесного текста не возникает ощущения схематичности и уж тем более надуманности. Социальная драма, снятая по следам реальных событий (массового убийства цыган по национальному признаку), решена в жанре триллера, где на экране одновременно со знаками повседневности появляются знаки опасности и с каждым кадром сгущается атмосфера ужаса, тем более страшного, что жертвами должны стать невинные люди. Деревенский ландшафт — густой перелесок или неоглядные поля, грозящие неминуемой опасностью, — контрастирует с клаустрофобной замкнутостью хлипкого дощатого дома, где заведомо нельзя спастись от этой обступающей со всех сторон жути. Острая социальность, пропущенная через жанровую решетку, обеспечила успех этому фильму, как в прошлом году — картине «Надер и Симин. Развод» Асгара Фархади, «дослужившейся» до «Оскара».



«Табу», режиссер Мигел Гомиш

Фильм Флиегауфа получил Гран-при жюри, «Серебряного медведя». А главный приз «Золотой медведь» отошел докудраме Паоло (ему, между прочим, восемьдесят лет) и Витторио (восемьдесят два года) Тавиани «Цезарь должен умереть» (Casare deve morire). Шекспировская трагедия, разыгранная в итальянской тюрьме строгого режима Ребиббиа заключенными, осужденными на длительные сроки, отвечает негласному регламенту Берлинале, всегда отдающему предпочтение политическому кино. Работа над этим фильмом стала к тому же важной социальной акцией: в титрах сказано, что многие из участников спектакля к концу ее освободились, в том числе досрочно за хорошее поведение, один начал писать книги, другой («Брут» Сальваторе Стриано) стал артистом (по правде говоря, он к моменту начала репетиций уже был выпущен из тюрьмы и вернулся туда, чтобы принять в них участие). Получая приз из рук Майка Ли, братья долго благодарили своих актеров, у ко-

торых даже они, классики, смогли многому научиться. В отличие от прошлогоднего «Кориолана» Рейфа Файнса, действие которого было перенесено в ситуацию гражданско-межэтнической войны в современной Югославии, здесь явлена классическая постановка, отчего ее современное звучание нисколько не пострадало. Оказалось, вовсе не обязательно одевать актеров в пятнистую униформу, чтобы заставить Шекспира звучать в унисон с сегодняшними проблемами; достаточно адекватно прочитать текст. Правда, в доступном пониманию современников адаптированном виде и на родных для исполнителей диалектах. А в качестве костюмов вполне хватило намеков — белая простыня на Цезаре, черная футболка на Антонии, получилось без претензий, но достаточно точно.

Правда, тюремная драма «Цезарь должен умереть» несколько схематична, куцевата (всего 76 минут) и по идее не нова (американский кабельный телеканал HBO как раз недавно выпустил фильм о том, как ставят в тюрьме «Макбета»), но она забавна, а не депрессивна и главное — чрезвычайно актуальна. Зэки — настоящие, с реальными сроками (от четырнадцати лет до пожизненного) за убийства, наркоторговлю или мафиозные дела — ставят «Юлия Цезаря». Заговорщики убивают диктатора Цезаря, который забрал слишком много власти, и объявляют свободу, а народ в ответ сперва приветствует освободителей, а затем быстро меняет настроение, подпаливает их дома и учиняет смуту. На репетициях шекспировские диалоги незаметно перетекают в личные разборки, а в событиях постановки начинают бурно участвовать все заключенные. Чистый театр Антонена Арто: преступники — лучшие артисты; те и другие просто умеют переходить положенные другими границы. У итальянцев это еще, видно, в крови, поэтому лучший эпизод фильма — кастинг, на котором претендентам предлагается всего лишь назвать себя в двух вариантах: униженно и, наоборот, агрессивно. То и другое происходит на наших глазах без всякой внутренней перестройки и внутреннего лицемерия — подобно тому, как борьба за свободу перерастает в гражданскую войну и ведет к установлению императорской власти. Да, правда, зэки сыграли отменно, особенно «Брут» и «Антоний», чья легендарная речь над трупом Цезаря по перепаду регистров напомнила мне еще и евстигнеевское (в белой банной простыне) «Римлянцы, совграждане, друзья!» из телефильма «Старый Новый год» по пьесе Михаила Рощина. Бывают странные сближенья...

«Детские игры. Диктовка», режиссер Антонио Чавариас

Вот что характерно: режиссера этого действа (а в этой роли занят настоящий театральный режиссер Фабио Кавалли) мы почти не видим, в основном слышим его команды из-за кадра; он появляется только на несколько секунд в финале, когда все уже определено или кончено. Так бывает и в исторических процессах, где иной раз так никогда и не узнаешь, чья рука водила то ли заговорщиками, то ли повстанцами. Но политические аллюзии, мне кажется, здесь не главное. Самые существенные акценты постановки — те, где шекспировские страсти резонируют страстям самих актеров. А те политикой не озабочены, а озабочены реально близящейся смертью, предательством, не-

ненавистью, соперничеством, наконец, нарушением кодекса чести этого особого мужского сообщества. Тут как раз они сбиваются с канонического текста, переходят на личности. И живая реакция «массовки» из заключенных на риторически блестящую обвинительную речь Марка Антония против Брута возникает спонтанно, как реакция на предательство друзей, с которым многие из них сталкивались. Фильм, между тем, отнюдь не так прост и прямолинеен. Редкая удача — полугодовой опыт соприкосновения с искусством и передышки от тяжкой рутины — оборачивается еще и худшим наказанием. Как говорит один из актеров, вернувшись после спектакля в камеру: «После того как я узнал искусство, эта камера превратилась в настоящую тюрьму».

«Сегодня», режиссер Ален Гомис

Каковы бы ни были успехи зэков в театральном и экранном искусствах, настоящими звездами они пока не стали, а немногочисленные профессиональные звезды, в свою очередь, погоды не сделали. На этом фоне настоящей звездой 62-го Берлинского (во всяком случае — фаворитом печатных изданий) стал продюсер Александр Роднянский — как писали в фестивальной прессе, «российский миллиардер», «титан российской индустрии развлечений», который вышел в Голливуд и с ходу доказал свою эффективность и успешность. Он один из тех главных персонажей, «эмблематичная фигура», по слову обозревателя Variety Ника Роддика (его статья называется «Русский медведь в объятьях Голливуда»), благодаря кому Россия становится «неотъемлемой частью международного кинобизнеса». Стоит ли говорить, что американский дебют в тандеме с Билли Бобом Торнтоном уже обеспечивает Роднянскому видное место в мировом кинобизнесе, несмотря на то что результат совместных усилий однозначного одобрения не снискал.

«Обожаю американскую киноклассику 60—70-х, а Билли Боб Торнтон — выходец из этой школы, — говорит Роднянский. — Его фильм — оммаж кино того времени, и потому кажется мне своеобразным, свежим и современным». «Автомобиль Джейн Мэнсфилд» (Jayne Mansfield's Car) не несет на себе никаких следов российского происхождения и не похож на фильм по оригинальному сценарию, который на самом деле режиссер Торнтон написал совместно с Томом Эпперсоном. Эта картина скорее выглядит экранизацией пьесы или романа драматурга или писателя классической американской южной школы: разветвленность сюжета, недосказанность, множество характеров — и все они люди странные, чудаковатые, несмотря на то что одни — уроженцы Алабамы, а другие прибыли из-за океана. Кросскультурные различия, поколенческий конфликт, многолетняя заочная ненависть и фрустрации, связанные с комплексами неосуществившейся жизни, а еще дружба через поколение, то есть дедов и внуков,

«Пленник», режиссер Брийянте Мендоса

но никак не детей и родителей — все это «заводит» «Автомобиль Джейн Мэнсфилд», который и сам становится многозначным символом гламуризации смерти со всеми последствиями этого американского феномена. Некогда шикарная, но уже ржавая и помятая машина, в которой погибла популярная актриса, атрибут роскошной жизни и жуткой гибели, выставленный на всеобщее обозрение в качестве аттракциона, не может не вызвать аналогии с обожженным телом персонажа, которого играет Торнтон, едва не погибшего во время боевого вылета, который стал таким же «неэффективным», обессмысленным, как и мемориальный гроб Джейн Мэнсфилд.

«Цезарь должен умереть», режиссеры Паоло Тавиани, Витторио Тавиани

Конечно, пресса не могла обойти вниманием негласное соперничество Билли Боба Торнтона и его бывшей супруги Анджелины Джоли, хотя сами они вряд ли об этом задумывались.

Джоли представила вне конкурса свой режиссерский дебют «В краю крови и меда» (The Land Of Blood And Honey). На пресс-конференции ей пришлось отвечать на вопрос о том, почему она так односторонне представила события боснийской войны 1992 года. Фильм вызвал бурное негодование этнических сербов — в фильме их соплеменники представлены дикой ордой, которая только и знает, что надираться, матерщинничать, а главное — убивать на месте любого встречного боснийца, будь то старик или ребенок, издеваться над беззащитными и зверски насиловать мусульманских девушек. Ответ режиссера был примерно таков: я так вижу. И по поводу причин разгоревшейся на территории Югославии войны дебютантка ответила в том же духе: каждый, мол, видит ситуацию по-своему, пускай другие снимут кино иначе. А в ее картине получается так, что сербы через пятьсот лет наконец-то отыгрались за потерю былого могущества в битве на Косовом поле с османским воинством, а еще за геноцид сербов во время второй мировой войны. Об этом в фильме говорит главный злодей — генерал, чей сын, к папашиному неудовольствию, влюбился в мусульманку-боснийку. (Влюбленную пару играют Зана Марьянович и Горан Костич; говорят здесь на сербохорватском).

«В краю крови и меда», режиссер Анджелина Джоли

Надо сказать, не только экранному персонажу это не понравилось: женщины-боснийки требовали запретить фильм, в котором жертва влюбляется в палача своего народа. Фильм анонсировался как история любви на фоне войны, но любовь тут выглядит как-то ублюдочно: имеются вспышки страсти, имеются эротически-мазохистские сцены, почти мягкое порно, но любви в этой серии эпизодов — один жестче другого — не наблюдается. Тем самым идея «обрести символ единства, когда людей все еще пытаются разделить», как прокламировала режиссер, скорее всего провалилась.

Еще один американский фильм — «Жутко громко и запредельно близко»

(Extremely Loud & Incredibly Close) — внеконкурсная картина, но вошедшая в официальную селекцию и показанная в первый рабочий день 62-го Берлинского кинофестиваля. Блестящий пересказчик Стивен Долдри умеет изобретательно экранизировать сложно организованные, не предназначавшиеся для экрана романы, за что и был трижды номинирован на «Оскар» за «Билли Эллиота», «Часы» и «Чтеца». Но «Оскары» за его фильмы получали другие. И на этот раз приз академиков Долдри тоже даже не сулили: номинацию получил фильм, а стало быть, продюсер Скотт Рудин и актер Макс фон Сюдов за роль второго плана без слов.

Джонатан Сафран Фоер не предполагал, что его книга «Жутко громко и запредельно близко», вышедшая в 2005 году, многословная и не насыщенная событиями, вызовет интерес киностудий. Тем более что о трагедии 11 сентября уже снято более полутора десятка игровых фильмов, не говоря уж о сериалах. Но, вероятно, время, прошедшее с 2001 года, позволяет взглянуть на нее и с такой точки зрения — буквально из окна, откуда смотрит на трагедию, будто на реалити-шоу, женщина, чей муж там сейчас погибает. И еще с точки зрения подростка, страдающего синдромом аутизма, во всяком случае, переполненного страхами еще до 11 сентября. Характерно, что автор сценария Эрик Рот, явно не желая перегружать фильм и без того отыгранными сентиментальными мотивами, превратил еврейскую семью, бежавшую во время войны из Германии, в семью немецкую, бежавшую — как и в романе — от бомбардировки Дрездена. Достаточно и того бьющего по нервам эффекта, что в фильме лейтмотивом звучат телефонные звонки из башни Всемирного торгового центра обреченного на гибель человека, в последние минуты жизни спешащего сказать самое важное дорогим для него людям, — а они его не слышат.

«Жутко громко и запредельно близко», режиссер Стивен Долдри

В центре фильма, несмотря на присутствие «оскароносных» звезд Тома Хэнкса и Сандры Буллок, остался ребенок, их экранный сын, Оскар Шелл, которого сыграл гость фестиваля Томас Хорн, поразивший журналистов своим знанием сербохорватского, испанского и китайского, уже получивший за эту роль три награды профессиональных критиков. Есть за что: роль сложная, монологичная и в то же время требующая взаимодействия с партнерами, хотя его персонажу как раз это дается с трудом.

Отец, мистер Шелл, погибший в одной из башен-близнецов, пытался лечить сына от страхов, придумывая для него игры-расследования. (Том Хэнкс за отсутствием сценарного материала изо всех сил, преувеличенной жестикуляцией в основном, пытается на отведенном ему участке изобразить суперотца.) Когда же после его смерти мальчик случайно находит в чулане ключ в конверте с надписью «Блэк», то в силу свойственной его болезни неадекватной зацикленности на предмете начинает методично разыскивать всех нью-йорских Блэков (а их более четырехсот) в надежде найти какую-то нить, которая, как он надеется, свяжет его с отцом. Долгое путешествие в лабиринте Нью-Йорка и становится для него путем к освобождению от стра-

хов. Но если с отцом эта история оказалась не связанной, то старый ключ помог Оскару найти друга в собственной матери, которой он прежде не доверял. За недостатком места многие эпизоды этого путешествия оказались смазанными, переданными простым перечислением, что сильно подпортило общую картину. Но вот что всегда замечательно удается Стивену Долдри, так это рифмы. Мистер Шелл, как было сказано, пытаясь излечить сына от страха (а тот боится буквально всего), рассказывает, как любил в детстве сесть на самые высокие качели и, как следует раскачавшись, спрыгнуть с высоты, чтобы лететь, как птица. И вот, раскачавшись, он взмывает вверх, и мы знаем, что вскоре ему предстоит другой полет к небесам. Этого мало, рифма тут тройная — и в финале Шелл-младший садится на эти качели, чтобы тоже совершить полет. Качнувшись к трагедии, фильм качнулся к небу света.

На первый взгляд вот отличие голливудского кино от российского: в первом, даже если рассказываются трагичнейшие истории, как у Джоли или Долдри, в финале обязательно блеснет свет. А в фильмах Алексея Мизгирева «Конвой» («Панорама») или «Война» Андрея Грязева («Форум») к финалу мрак вроде бы, скорее, не развеивается, а сгущается. Однако мне кажется, что пресловутый свет в конце туннеля есть и здесь, только он чисто наш, специфический, может, не сразу и разглядишь. Это, кстати, говорит о тонком мастерстве авторов, которые не вкладывают в рот зрителя прожеванную сентенцию, чтобы тот ее послушно и без лишних рассуждений проглотил. Тем не менее Грязев, к примеру, говорит, что не будь он оптимистом, закончил бы фильм кадром, где омоновцы, вырвав из рук матери кроху Каспера, уносят его, чтобы сдать в детприемник. И, кстати, по-английски картина называется не «Война» (по имени известной художественной группы, учинившей скандальный «Дворцовый переворот»), а «Завтра». А последний кадр у Мизгирева — это иконография сюжета «Возвращение блудного сына» со всей его библейской мудростью и просветленностью.

По моим наблюдениям, оба этих фильма, не получившие призов, привлекли особое внимание российской прессы и российских зрителей, азартно приветствовавших акции группы «Война». Так или иначе, в последние три года Берлинский кинофестиваль предоставляет возможность для радикальных высказываний российских или зарубежных режиссеров (как было с «Россией 88» Павла Бардина и «Ходорковским» Кирилла Туши), которые такого масштаба и такого резонанса площадки на просторах родины великой найти не могут.

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Пейзаж в сумерках

Вначале черта горизонта резка —
Прямая черта между жизнью и смертью,
А нынче так низко плывут облака,
И в этом, быть может, судьбы милосердье.

Мария Петровых

Как бы ни относиться к современному немецкому кино и его (порой непропорционально активному) присутствию в конкурсе Берлинале, налицо неоспоримый факт: не будь его, мы лишились бы чего-то важного. Не отличаясь ни изощренным артистизмом, ни захватывающей увлекательностью, оно берет смелостью в постановке неприятных вопросов — тех, о которых хотелось бы забыть хотя бы на время. С упорством профессионального зануды немец возвращает нас к этим вопросам, за что мы в конечном счете остаемся ему благодарны.

О нет, не подумайте, что все немецкое кино столь серьезно: большая часть его старается, как и везде, быть как можно глупее на потребу публике. Существуют всего три-четыре режиссера, имеющих отношение к этой теме (не считая еще такого же количества живых классиков), но они-то и попадают что ни год в программу Берлинале. Маттиас Гласнер — один из таких Berlinale darlings.

Его «Свободная воля» несколько лет назад вызвала шок у фестивальной публики: то была попытка с сочувствием заглянуть в душу серийного убийцы. Потом Гласнер снял картину «Это любовь» — историю «чистой любви» педофила. «Милосердие», новый фильм режиссера, не идет так далеко по пути экстрима, но зато уводит нас на территорию,

«Милосердие»
Gnade
Автор сценария **Ким Фупц Аакесон**
Режиссер **Маттиас Гласнер**
Оператор **Якуб Бейнарович**
Художник **Клаус Рудольф Амлер**
Музыка группы **Home Sweet Home**
В ролях: **Юрген Фогель, Биргит Минихмайр, Хенри Штанге, Ане Даль Торп, Мария Бок и другие**
Knudsen & Streuber Medienmanufaktur, Schwarzweiss Filmproduktion, Ophir Film- und Fernsehproduktion
Германия — Норвегия
2012

некогда обжитую скандинавской школой Ингмара Бергмана, а ныне запущенную и поросшую мхом.

В фильмах почившего классика человек представал как микрокосм, несущий в себе такой же взрывной потенциал, что и большая Вселенная. Герои Бергмана, живущие в комфортабельных стокгольмских квартирах, напоминают античных героев в их борениях и диалогах с оставившим их Богом. Мужчины Бергмана предельно эгоцентричны и равнодушны к своим близким. Зато женщины страдают вдвойне — и за себя, и за сильную половину человечества. Но больше всех страдают дети, которые с самого рождения смотрятся в зеркало грехов и мучений своих родителей. Эти хорошо знакомые мотивы мы встречаем и в «Милосердии». Понятно, что Гласнер не Бергман, но дело не только в художественном масштабе. Интересно наблюдать, как меняется сам бергмановский дискурс, будучи перемещен в ситуацию сегодняшней прагматичной и технологичной культуры.

«Милосердие»

Сюжет «Милосердия» разыгрывается на крайнем севере Норвегии в сезон полярной ночи, длящейся целых два месяца без всякого просвета. Бергману не нужно было забираться в эти географические широты, чтобы ощутить сковывающий жилы экзистенциальный холод (он, кстати, любил лето с земляничными полянами и предпочитал снимать на юге Швеции). Гласнер намеренно отправляет своего героя — инженера Нильса — в длительную командировку на затерянный во льдах и снегах норвежский газовый завод, чтобы вырвать его из привычного образа и ритма жизни: работа — жена и сын — любовные интрижки. В сущности, Нильс намерен воспроизвести эту схему и здесь — но что-то мешает: возможно, постоянные сумерки, проникающие внутрь человека и наполняющие его смутной тревогой. А потом происходит событие, полностью переворачивающее жизнь героя и его семьи.

В роли Нильса выступает Юрген Фогель — постоянный актер Гласнера, игравший у него сексуального психопата в ироническом гротеске «Секси Сэди» и страдающего маньяка в «Свободной воле». За эти годы он вырос из арийского секс-символа в не очень молодого человека с усталым лицом, однако его профессиональная техника и внутреннее наполнение образа позволяют говорить о Фогеле как о большом актере. Вместе с Гласнером в середине 90-х годов они основали кинокомпанию. Сам режиссер еще до этого успел

создать себе имя в музыкальных кругах: его группа Home Sweet Home приложила руку и к саундтреку «Милосердия».

Марию, жену Нильса, играет Биргит Минихмайр — типично немецкая актриса, сухая и рациональная. Однако тень бергмановских героинь падает и на нее: недаром Мария работает в хосписе, месте близкого соприкосновения со смертью. Возвращаясь на машине одной непрекрасной ночью с внепланового дежурства, она сбивает какое-то живое существо — или это всего лишь ночной кошмар, спровоцированный усталостью? У нее не хватает мужества остановиться. Когда выясняется, что этой же ночью на дороге погибла девушка, возвращавшаяся с вечеринки, Мария и Нильс оказываются перед выбором: сознаться или промолчать? Эхом этой дилеммы оказывается другая: она встает перед сыном Нильса и Марии — школьником, который совершает анонимный гадкий поступок по отношению к однокласснику.

Вся эта история — из сферы кинематографа «морального беспокойства», как его называли в Польше и других соцстранах, не решаясь назвать вещи своими именами. Протестант Бергман, а за ним католик Кесьлёвский решились отказаться от эвфемизмов. Но с их уходом время открытых вопросов прошло — как прошло и время большого кинематографа. Маттиас Гласнер реанимирует эти вопросы, но помещает их в совершенно другой контекст.

Можно представить, как бы аранжировал подобный сюжет Бергман или даже кто-то из менее гениальных его современников. Наверняка это было бы суровое, аскетичное, черно-белое авторское кино, а если бы даже в него вторгся цвет, он был бы намеренно приглушен и вытравлен. «Милосердие», снятое сверхчувствительной камерой, делает из полярных сумерек потрясающее цветовое зрелище. Это настоящее северное сияние красок и открывающихся за ними эмоций — зрелище настолько чувственное, что равного ему не найдешь в сегодняшнем немецком кино.

Однако эта эмоциональность не способна преодолеть границу между физикой и метафизикой, да, собственно, к этому и не стремится. Современная операторская школа («Милосердие» снимал Якуб Бейнарович) пользуется настолько изощренными технологиями, изображение настолько интенсивно, что первый план перекрывает второй. И потому, в частности, фильмы Звягинцева — Кричмана, обладая массой достоинств, все равно не достигают «тарковской» магии. Потому и «Стыд» Стива Маккуина остается поверхностным дизайнерским фильмом, хотя заявленная тема тянет на куда большую глубину.

Картина Гласнера тоже могла бы называться «Стыд» — как один из фильмов Бергмана. Но если в бескомпромиссном бергмановском мире даже названия фильмов были сущностными и знаковыми («Причастие», «Персона», «Страсть», «Прикосновение»), то милосердие у Гласнера остается прописанным с маленькой буквы. А меланхолический хэппи энд (пробуждение жизни с окончанием полярной ночи) демонстрирует умиротворяющую красоту пейзажей, обработанных в фотошопе и лишенных первозданной суровости.

ВИКА СМИРНОВА

Ностальгия

«Табу»
Tabu
Авторы сценария **Мигел Гомиш, Мариана Рикарду**
Режиссер **Мигел Гомиш**
Оператор **Руи Посаш**
Художник **Бруну Дуарти**
В ролях: **Тереза Мадруга, Лаура Соверал, Ана Морейра, Энрики Эспириту Санту, Карлоту Сотта, Исабель Кардосо, Иво Мюллер, Мануэл Мешкита**
O Som e a Fúria
Португалия — Германия — Бразилия — Франция
2012

Во время вручения премии имени Альфреда Бауэра Мигел Гомиш иронически пошутил: дескать, хотел отдать должное одноименному шедевру Фридриха Вильгельма Мурнау и совсем не думал об инновациях, так что жюри, вероятно, ошиблось в оценках. Сказано это было не без сарказма, возможно, Гомиш рассчитывал на большее, чем почетный, но все же не главный приз Берлинале. Однако в его словах была своя доля истины.

«Табу», действительно, оммаж немому кино, только в отличие от «Артиста» Азанавичюса, куда более утонченный и, главное, сделанный без всякой иллюзии реабилитации прошлого.

Более того — несмотря на роскошный ч/б, стилизованные под ретропляски аборигенов, на синефильские игры с пленкой (16 *мм*, 35 *мм* и снова 16) — он снят подчеркнуто современно и утверждает только одно: проект под названием «Немое кино» закончил свою историю...

Не случайно повествование Гомиша начинается там, где Мурнау заканчивает.

Африка. 20-е годы. Меланхолический путешественник бросается в темные воды и «немедленно тонет», а на его месте оказывается крокодил, смотрящий на танцующих рядом аборигенов грустными немигающими глазами.

Вторая история стартует в маленьком кинотеатре современного Лиссабона, где христианская активистка Пилар смотрит все тот же (а может, совсем другой) фильм, ждет в неуютном столичном аэропорту девушку по имени Майя (которая почему-то не прилетела из Польши) и, возвращаясь домой, выслушивает рассказы эксцентричной Ауроры — соседки, маниакально боящейся чер-

нокожей прислуги, бесконечно видящей сны и столь безнадежно застрявшей в собственном прошлом, что почти не отличает воображение от реальности.

И наконец, в третьей — финальной — главе, начинающейся со смерти Ауроры, ее бывший любовник с кинематографическим именем Жан-Лука Вентура рассказывает историю их вспыхнувшего посреди африканской саванны романа, беременности Ауроры, бегства от мужа, убийства и расставания сроком на полстолетия. Их последующая разлука кажется необходимой не столько из-за убийства (вполне нечаянного), сколько для красоты сюжетной конструкции, держащейся на непрекращающейся меланхолии, так идущей этому фильму.

Даже из беглого описания становится ясно, что Мигел Гомиш не покидает собственной темы и фильм, отталкивающийся от одноименной ленты Мурнау, продолжает игру с традицией, в которой слышны и синефильская ностальгия по старым пленкам, и меланхолия, связанная с обреченностью вечно рассказывать чужие истории (тот эллипс, который совершает «Табу», — еще и метафора творчества как ловушки, в которую попадает художник, не избегающий того, чтобы процитировать чей-то сюжет).

Жуан Сезар Монтейру, Мануэл ди Оливейра, Педру Кошта — кинокритики готовы добавить с десяток имен. В каждой главе возникают танцующие туземцы, колониалисты в белых штанах и меланхолический крокодил, который пересекает эпохи, не подозревая об исполняемой им исторической роли. Собственно, меланхолия — единственное, что рождает желание продолжать, создает иллюзию продолжения и одновременно играет с этой иллюзией.

Три истории (1920-е, 1950-е, 2000-е) плавно перетекают одна в другую, лишь внешне сохраняя аутентичность эпохе. Так, в первой — стилизованной под 20-е — с непременными шрамами пленки, комичной торжественностью путника, шествующего к собственной смерти, мы видим танцующую массовку туземцев, в нарушение всех правил заглядывающих прямо в камеру.

Во второй — снятой как современный артхаус с глубинными мизансценами и долгими тревеллингами — иронизируют над претенциозностью фестивального арткино с его почти обязательной меланхолией, бесконечными паузами, непрекращающимся дождем и безмерно экзальтированной героиней, словно вышедшей из фильмов 20-х годов.

В финальной, формально немой, истории речь героев дается титрами, при этом слышны плеск воды и шум водопада. Молчание прерывается шлягерами 50-х (любовник и муж Ауроры играют в поп-группе, которая курсирует по странам и континентам). А в тот момент, когда камера внезапно меняет угол, на «выцветшей пленке» появляются люди, одетые в современные джинсы.

Так Гомиш играет с нашей способностью отдаваться иллюзии, игнорировать очевидное, увлекаясь рассказом. По аналогии с недавним «Артистом» (разнесенным синефилами в пух и прах) «Табу» рассказывает не о Великом Немом и даже не об истории мифа, транслируемого массовой публикой, не видевшей или успешно забывшей о Пабсте или Мурнау. Он говорит о кино как искусной игре со зрителем, в которой талантливый рассказчик непременно выигрывает[1].

У Гомиша идея кинематографа раскачивается на одном гвозде — иллюзии непрерывности зрелища, где перипетии сюжета не следуют правилам здравого смысла. Он играет с дискретностью кино как структуры, где каждый кадр не связан с последующим, где нужен лишь артистизм (кстати, поэтому

[1] Кажется, что «Артист» заслужил дружную ненависть синефилов не за то, что в нем есть или нет, а исключительно за брошенную — не без иронии — фразу о желании возродить немое кино. Надо сказать, что Мишель Азанавичюс, до этого снявший два гангстерских фильма в отчаянно постмодернистской манере, кажется, хорошо образован и ведет игру на поле зрительской наивности. Он провоцирует синефилов, хорошо знакомых с историей, и потрафляет массовой публике, попадающейся на удочку его игры с коллективными мифами. Очевидно одно: он нимало не претендовал на создание немого кино и использовал звук как конструктивный элемент стиля и фабулы. Не случайно большинство сцен артисты репетировали под звук фортепиано.

так правильно назван фильм Азанавичюса — ведь главным артистом является режиссер, который и заставляет забыть о дискретности образов, равно как о любого рода правдоподобии, кроме того, что предлагает сам фильм). Наконец, он говорит о бесконечном волюнтаризме искусства, чья истина обладает такой гипнотической силой, что не нуждается в верификации, а требует исключительно веры.

Вероятно, поэтому с первых же сцен фильм существует как череда отсутствий: сначала оригинала Мурнау, на который ссылается Гомиш, потом героев — девушки с говорящим именем Майя, которая так и не приехала в Лиссабон, или дочери эксцентричной Ауроры, чье исчезновение сводит героиню в могилу, затем фильмов, которые мы так и не видим, но которые смотрят герои лиссабонской истории, режиссеров, чьих имен здесь нет, но чьи цитаты мы ловим по ходу повествования, и, наконец, абстрактной картины художника, которую Пилар заменяет фигуративным пейзажем[2] (этот маленький, но чрезвычайно тонкий и правильный эпизод проговаривается об артистизме, благодаря которому «перемена слагаемых» оказывается невидима глазу, немедленно вытесняется с помощью повествовательной магии).

На этой игре с отсутствием строятся стиль (звук то исчезающий, то появляющийся) и фабула (отсутствующие персонажи) фильма.

Камера оставляет нас в одиночестве, зеркаля взгляды героев — так танцующие туземцы, исполняющие ритуальный обряд, «монтируются» с героиней, смотрящей фильм в кинотеатре современного Лиссабона.

Можно сказать, что в своем роде отсутствующей оказывается и сама история Португалии, страны, сохранявшей колониальное могущество в Африке вплоть до середины 70-х. Фильм умалчивает о том, что будет опознано как отсутствующее — фашизм белого населения, возвращение европейцев на родину, иными словами, все то, что существует как след, но при этом не считывается публикой[3].

Так, рассказывая историю прошлого, Гомиш обнажает границы, которые современный повествователь не может перешагнуть. Он начинает «безлично», окрашивая закадровый голос участливой меланхолией, а заканчивает субъективно (от лица Жан-Луки Вентуры), включая в повествование «объективные звуки», которые могли бы слышать Аурора и Санта.

Иными словами, фильм, рассказывающий историю фильма, с одной стороны, ставит предел самой возможности реабилитировать прошлое, с другой — говорит о единственном способе его возвращения благодаря ностальгии, которая производит минувшее, внося в него свой собственный опыт времени.

Не случайно, раскачивая границы кинематографа, Гомиш делает две вещи одновременно. Разоблачает механику производства иллюзии и многократно множит эту иллюзию, заставляет сопереживать грошовой любовной истории и впадать в меланхолию, не замечая, что раем (так названа самая печальная из глав «Табу») всегда оказывается потерянный рай.

---

[2] В фильме Гомиша нет ни реального Мозамбика, ни горы под названием Табу, о которых сообщается в третьей главе. Из интервью режиссера Марку Аде и Ульриху Келеру в пресс-ките фильма: «Не верьте всему, что вы видите в кинофильмах. Наша картина снималась на севере Замбезии. Это горная область, где все население занято выращиванием чая. Так что речь идет не о Мозамбике, но о бывшей португальской колонии, неопределенной исторической территории, выдуманной специально для фильма».

[3] Из того же интервью Мигела Гомиша: «Вопрос о социологической природе картины потребовал бы слишком развернутого ответа, который я не могу сейчас дать. Война между Португалией и ее колониями (Ангола, Мозамбик, Гвинея-Бисау) началась в первой половине 60-х и закончилась только в 1974 году с провозглашением независимости и падением режима. Так что для нас это все еще живая история. В 60-х тысячи европейцев возвращались назад в Португалию. Например, моя мать родилась в Анголе и приехала в Лиссабон, чтобы учиться. В «Табу» тема колониализма звучит довольно абстрактно, скорее, там есть ощущение вины и потери, жестокости и безумия (сентиментального, социального, политического). Я хотел, чтобы меланхолия первой части накладывала свой отпечаток на эйфорию второй».

ЖАННА ВАСИЛЬЕВА

Дон Румата в Датском королевстве

Тридцатидевятилетний датчанин, режиссер Николай Арцель не из тех, кто подает надежды — он их оправдывает.

На «скамейке запасных» многообещающих дарований он практически не сидел. За десять лет, прошедших со дня окончания Национальной киношколы Дании в 2001 году, он снял четыре полнометражные картины (не говоря о сериалах). Стартовал политическим триллером «Игра короля» (2004), который мгновенно стал кассовым хитом, продолжил фэнтези «Остров потерянных душ» (2007) и гей-комедией «Правда о мужчинах» (2010), доказав тем самым, что ему все жанры подвластны, кроме скучного. Сценарии ко всем своим фильмам он пишет вместе с другом Расмусом Хейстербергом. Впрочем, не только к своим фильмам — Арцель и Хейстерберг были сценаристами «Девушки с татуировкой дракона» еще до того, как за сюжет взялся Дэвид Финчер. В 2009 году скандинавы трех стран (Дании, Норвегии, Швеции) вместе с немцами вложились в экранизацию культового романа шведа Стига Ларссона, постановщиком фильма был Нильс Арден Оплев. Бюджет был много скромнее, чем у Финчера: не 90, а 13 миллионов долларов. Но отдача, пожалуй, была эффективнее у европейцев: их сборы превысили бюджет почти в восемь раз (более 104 миллионов долларов в мировом прокате), у Финчера — более, чем в два раза (мировой бокс-офис — свыше 226 миллионов долларов). Арцелю и Хейстербергу этот фильм принес первую заметную награду — приз Британской киноакадемии (BAFTA) за лучший сценарий неанглоязычного фильма. На этом фоне участие в основном конкурсе Берлинале нового фильма Арцеля «Королевский роман» — вполне ожидаемый для режиссера выход на международную фестивальную орбиту.

Очевидно, что траектория этого движения выглядит прямо противопо-

«Королевский роман»
En kongelig affaere

Авторы сценария **Николай Арцель, Расмус Хейстерберг**
Режиссер **Николай Арцель**
Оператор **Расмус Видебек**
Художник **Нильс Сайер**
Композиторы **Габриель Йаред, Сюрилле Ауфорт**
В ролях: **Мас Миккельсен, Алисия Викандер, Миккель Боэ Фёльсгор, Трине Дюрхольм, Давид Денсик, Томас Габриельссон, Харриет Уолтер, Лаура Бро, Сёрен Маллинг**
Zentropa Productions2
Дания — Чешская республика — Германия — Швеция
2012

ложной режиссерским start-up ранних 90-х. Тогда молодые европейцы предпочитали засветиться в нонконформистском малобюджетном кино, чтобы проявить свои авторские таланты, а потом, собрав фестивальные призы, а с ними и прессу, двинуться в сторону мейнстрима, а еще лучше — больших голливудских бюджетов. По крайней мере, по похожему пути прошли Люк Бессон, Матьё Кассовиц, Том Тиквер... Николай Арцель пошел путем другим. И отчасти понятно, почему: экспериментальных поисков одного Ларса фон Триера (тем более — с соратниками по «Догме») более чем достаточно для Датского королевства. Следующему поколению, входящему в кинематограф, выстраиваться в затылок вслед за фон Триером нет никакого резона. Соответственно, дети нулевых подчеркнуто дистанцируются от бунтарей-«догматиков». Не в буквальном, разумеется, смысле. Поиск своего языка и своего пути ничуть не мешает сотрудничеству разных поколений. Показательно, что компания Zentropa, основанная Ларсом фон Триером, продюсировала картину «Королевский роман». Но стилистика Арцеля разительно отличается от той, которая ассоциировалась с датским кинематографом 90-х. Никакой дрожащей картинки, снятой ручной камерой, никакой зацикленности на естественном освещении или условнотеатральных декораций. Вместо этого в «Королевском романе» зритель получает возможность насладиться костюмированной исторической драмой и участием звезд, мастерски выстроенными кадрами, каждый из которых — хоть вырезай, увеличивай и на стену вешай, такие они живописные да красивые, и крепким сценарием.

Впрочем, тут как раз не так уж все гладко. Если оставить в покое пейзажные и костюмные красоты, то надо признать, что ставка на Маса Миккельсена, звезду датского и европейского кино, сыгравшего роль немецкого доктора Иоганна Фридриха Штруензее, личного врача датского короля Кристиана VII, не слишком удачна. Его герой только в финале, когда содрогается перед плахой, становится похож на человека, а не на ходячую истину века Просвещения. Однако тот факт, что один из лучших датских актеров, в прошлом году получивший и европейское признание (в виде European Film Award), оказался «слабым звеном» фильма, возможно, указывает как раз на нерешенные проблемы в сценарии фильма. Или, точнее, на проблемы, которые Арцель и Хейстерберг аккуратно обошли.

Прежде всего они связаны с амбивалентностью героя Маса Миккельсена, который оказался одновременно доктором полусумасшедшего короля Кристиана VII, любовником юной королевы Каролины Матильды, бывшей английской принцессы, да еще и отцом ее второго ребенка. Это совершенно реальная история, случившаяся при королевском дворе в 1770-х годах, которую датские журналисты полушутя ставят в один ряд с крещением датчан Харальдом Синезубым в 948-м, поражением от пруссаков в 1864-м и свалившимся с неба триумфом датской сборной в футбольном чемпионате Европы 1992 года. Шутки шутками, но рассказывая эту, как выясняется, судьбоносную для датчан love story, сценаристы умудрились превратить немецкого доктора в героя почище Робеспьера, провозвестника идеалов равенства и братства и смелого политического реформатора. Судя по фильму, некоторые основания для этого имелись: став неофициальным регентом Дании в 1770—1772 годах, врач способствовал запрещению пыток, создал приюты для брошенных детей и чуть ли не провозгласил свободу слова. Один из ключевых эпизодов фильма — когда доктор вместе с прелестной Каролиной Матильдой (ее роль сыграла шведская актриса Алисия Викандер) с восторгом читает письмо Вольтера, присланное ему. Письмо от Вольтера — это, конечно, сильный козырь, но, с другой стороны, французский вольнодумец любил переписываться с монархами. Наша Екатерина II, к слову, тоже получала от него послания, что революционеркой ее не сделало.

Как бы то ни было, авторы «Королевского романа» мягко пожертвовали не только исторической достоверностью, но и психологической убедительностью, превратив врача-регента, использовавшего свою власть над пациен-

том, чтобы добраться до трона, в революционера, а любовников — в романтических героев, жертв роковой страсти. Сам Арцель оправдывается в интервью законами жанра: «Все исторические фильмы смешивают даты и события и оставляют за рамками некоторые персонажи. Альтернатива — сухой фильм, где ничего особенного не происходит, но кто захочет такой смотреть?»

Но дело не только в «историческом» жанре, а и в избранном угле зрения. Арцеля не интересовала психологическая драма, в которой сюжет о воле к власти смешивался с анекдотом в духе Боккаччо, история смелого авантюриста с историей болезни. В результате главный герой-кукловод, который манипулирует и королем, и королевой, выглядит абсолютно картонным героем, которого не спасают даже героические актерские усилия Миккельсена. К слову, королевская пара более убедительна. Особенно Миккель Боэ Фёльсгор в роли сумасшедшего короля-дитяти. Своего «Серебряного медведя» этот дебютант в кино, студент Государственной театральной школы в Копенгагене, получил не зря.

Да, но за что же в таком случае датским сценаристам достался берлинский «Серебряный медведь»? Можно предположить, что за умение превратить love story в движитель истории, сохранив (отчасти) и напряженность психологической драмы, и историческую перспективу. Иначе говоря, за приверженность к традициям Вальтера Скотта и европейского исторического романа. Но это не единственное его достоинство. На мой вкус, не менее существенно то, что Арцель и Хейстерберг органично соединили исторический роман с антиутопией. Дело в том, что скромный провинциальный доктор Иоганн Фридрих Штруензее в какой-то момент начинает подозрительно напоминать Дона Румату из романа Стругацких «Трудно быть богом». Просвещенный, человечный, мудрый, он выглядит этаким человеком из будущего, который пытается ускорить ход истории хотя бы в одном отдельно взятом королевстве. За десять лет до Великой Французской революции. Понятное дело, плата за «ускорение» не заставила себя ждать. Доктор-вольнодумец кончает на плахе, королева умирает в изгнании и в разлуке с детьми в двадцать четыре года, а несчастный Кристиан VII остается игрушкой в руках придворных.

К сожалению, авторы не смогли на этом остановиться и упорно двинулись в сторону хэппи энда. В отличие от Стругацких, Арцель умудряется сохранить оптимистическую интонацию в этой печальной повести. Как и полагается в мейнстримном кино. Финальные титры повествуют о короле Фредерике VI, сыне Кристиана VII, который за пятьдесят пять лет своего правления довел до ума реформы, начатые родителями.

В результате сценарная конструкция фильма выглядит чересчур хитроумной и тщательно уравновешенной. Костюмированная любовная драма норовит превратиться в сентиментально-романтическую повесть о том, что и королевы любить умеют. Love story, в которой любовники ищут оправдания себе в теориях естественного человека Руссо, запускает мотор политических реформ. Реформы затрагивают интересы придворных и тем самым служат спусковым крючком для нового конфликта: защитников прогресса и феодалов, не желающих терять власть и доходы. На стороне «старого» оказывается и темная масса горожан, требующих головы «немца». А немец, отправленный на плаху, кричит оттуда народу: «Я один из вас!» Благодаря чему придворная интрига получает национальный размах, а непонятый герой противостоит не только злым придворным, но и толпе. И все это упаковано в красивую обертку, на которой крупными буквами написано: «История Европы и прогресса».

Просится, конечно, другая надпись: «Клюква европейского мейнстрима». Но Николаю Арцелю не откажешь в чутье: сегодня в Европе (а уж тем более в России) сложилась такая ситуация, когда идеалы Просвещения приходится защищать всерьез. И шансы, что за них, может статься, некоторым и голову придется сложить (хотя бы символически, в плане, скажем, карьеры), всё увеличиваются. С этой точки зрения, конечно, «Королевский роман» — актуальное кино, что, возможно, и приняло во внимание жюри Берлинале.

ЕЛЕНА ПЛАХОВА

Жизнь бывших

«Барбара»
Barbara
Автор сценария, режиссер **Кристиан Петцольд**
Оператор **Ханс Фромм**
Художник **К.Д.Грубер**
Композитор **Штефан Вилль**
В ролях: **Нина Хосс, Рональд Церфельд, Райнер Бок, Кристина Хекке, Клаудиа Гайслер, Петер Вайсс и другие**
Schramm Film Koerner & Weber
Германия
2012

Среди конкурсных лент Берлинале «Барбара» до самого конца лидировала в рейтинге критиков, а жюри присудило постановщику Кристиану Петцольду «Серебряного медведя» за лучшую режиссуру. И то, и другое не бесспорно и даже удивительно: в берлинском конкурсе были фильмы и более значительные, и более виртуозные по мастерству. И все же когда фестиваль уже немного отошел в прошлое, память подбрасывает в качестве его визуальной эмблемы именно кадр из «Барбары»: стройная блондинка в черном рассекает на велосипеде тревожное пространство вечерних полей и холмов.

В этих кадрах, повторяющихся несколько раз и несущих в себе легкий намек на Хичкока, есть саспенс и кинематографическая магия. Поэтому из уст Петцольда не звучит чрезмерной нескромностью ссылка на «Иметь и не иметь» Хоуарда Хоукса, картину, которую он пересматривал, пускаясь в эту работу. Другим фильмом-камертоном, как мы узнаем из того же интервью, стал для режиссера «Торговец четырех времен года» Райнера Вернера Фасбиндера. Однако образцы образцами, но стороннему глазу очевиднее другие, более близкие ассоциации.

«Барбара» — кино, выросшее из двух традиций. Первую, так называемую берлинскую школу «призрачного реализма», представляет сам Кристиан Петцольд, хоть и родившийся в Западной Германии, но нашедший источник вдохновения в реальностях бывшей ГДР. Бывшей в обоих смыслах — в историческом и в ментальном; последнее особенно важно, ибо, как известно, офицеры бывшими не бывают, это же относится ко всем, кто пожил во времена тотальной слежки. Петцольд в своих фильмах описывает жизнь Герма-

нии, вчерашней и сегодняшней, в сущности, до скуки благополучной, но по-прежнему сохраняющей травматические следы насильственного разделения: это единственный фактор, способный придать реальности видимость драматизма.

«Бывшая» ГДР, таким образом, остается для Петцольда и близких ему по духу режиссеров средоточием затаенных эмоций, болезненных и в то же время ностальгических. Это — то самое прошлое, которое мучит и не отпускает, заполняя внутреннюю пустоту текущего момента. То самое, о котором писала классик гэдээровской литературы Анна Зегерс: «Теряя прошлое, ты никогда не обретешь будущее».

«Барбара»

В то же самое время «Барбара» растет из серии, начало которой положила «Жизнь других» — фильм-гротеск, по определению одного фестивального каталога «гуманистический триллер», явно выламывающийся из реалистического модуля. Выросло поколение немцев, для которых ужасы тоталитарного монстра отошли в область сказок и притч, мелодрам и триллеров. При этом они воспринимают эти мифы и легенды как реальность: так, вероятно, ощущали мир древние греки, а некоторые ощущают и поныне.

Почему бы этим доверчивым зрителям не воспринять историю, рассказанную в фильме, не как ретропсиходраму, а именно как романтическую сказку? Самая красивая немецкая актриса Нина Хосс, постоянная муза Петцольда (это уже их пятая совместная картина), играет врача-педиатра, подавшую заявление на выезд из страны и за это сосланную в провинцию. Она, «берлинская штучка», оказывается на положении поселенки в унылом, обшарпанном городке, населенном сплетниками и соглядатаями. Она окидывает их отчужденными, полными внутреннего презрения взглядами. Но подлая реальность наползает, проникает сквозь кожу: кульминацией этого проникновения становятся обыски в доме диссидентки, включая унизительный личный досмотр, который осуществляет незваная гостья в резиновых перчатках и с садистской усмешкой.

Именно отсюда, из этой дыры строящегося социализма, Барбара совершает выезды на велосипеде для конспиративных встреч с возлюбленным, живущим в Западной Германии: тот привозит ей из-за «железного занавеса» фирменные сигареты и прочую роскошь. Мало того, преданный любовник уже разработал для подруги план побега на лодке через штормовое Балтийское мо-

ре. А пока Барбара живет под надзором спецслужб и работает в больнице, где вместе со своим шефом и коллегой Андре (Рональд Церфельд) пытается помочь юной беженке из трудовой колонии — ярой противнице режима. В финале Барбара совершает уж вовсе самоотверженный поступок, сродни подвигам мифологических героев, и в итоге остается узницей социалистического лагеря. Однако, как выясняется, и здесь можно жить — особенно если учесть, что мысли и чувства героини все больше занимает симпатичный Андре, вытесняя из сердца довольно безликого западного покровителя.

Такова сюжетная схема. Сразу скажем: с точки зрения драматургии она несовершенна. История Стеллы, репрессированной девушки из колонии, сама по себе довольно искусственна, но она еще некстати дублирована другой, героем которой оказывается парень по имени Марио, попадающий в больницу после попытки суицида. Авторам хватает такта хотя бы в его драме не обвинять общественный строй: нет, парень решил расстаться с жизнью на почве любовной размолвки. Однако нужна эта сюжетная ветка исключительно для того, чтобы доказать: и Барбара, и Андре — настоящие гуманисты, готовые пожертвовать многим ради «жизни других».

Как это часто бывает в фильмах Петцольда, героиня проходит ряд испытаний, проживает какую-то «другую жизнь», словно в дурном сне, чтобы в финале проснуться и оказаться в той самой точке, где завязалось действие. Однако в прежних картинах время было субъективным, в «Барбаре» оно объективируется конкретной исторической ситуацией, поэтому данная структура срабатывает лишь частично. И, например, чисто функциональные сюжетные линии, связанные с пациентами больницы, выглядят как будто вклеенными в картину, более или менее аккуратно.

Лучше удался авторам мотив зарождающейся любви Барбары и Андре. Их сближение происходит на фоне постоянной напряженности и присутствия (подчас невидимого, но ощутимого) офицера Штази Шульца, которому Андре, судя по всему, обязан стучать на свою подчиненную. «Жизнь других» открыла новый подход к трактовке образа спецслужбиста, и Петцольд охотно им пользуется. Сначала он (вместе с актером Райнером Боком) рисует эту фигуру зловеще карикатурной, а потом неожиданно очеловечивает ее: у слуги режима, оказывается, есть смертельно больная жена, которую он поддерживает из последних сил. И стукачи тоже плачут.

Что до любовного сюжета, он разработан и сыгран актерами достаточно тонко, хотя уже упомянутая ссылка на шедевр Хоукса с Хамфри Богартом и Лорен Бэколл в главных ролях вряд ли ставит «Барбару» в выгодное положение. Рецензенты уже сравнивали Рональда Церфельда с молодым Расселом Кроу. Можем добавить, что харизма Нины Хосс сродни образу бергмановской актрисы Ингрид Тулин. Однако, признавая достоинства актеров, всюду приходится добавлять знак «минус». Минус Хоукс, минус Фасбиндер, минус Бергман. Потому что большой режиссуры Петцольд, прекрасно владеющий ремеслом, предложить не может.

Да, фильм элегантно снят оператором Хансом Фроммом. В нем есть моменты самоценной красоты, есть фантазия и есть отравленный, сухой и горький, сардонический юмор. Например, сцена, когда заключенные трудовой колонии вместе с надзирателями разевают рот, глядя на небо, где наши летчики репетируют самолетное шоу под аккомпанемент «Катюши» (именно в этот момент непокорная Стелла сбегает от своих мучителей). Однако этого мало, чтобы сплавить воедино сказку и быль, мелодраму и докудраму: каждая живет по своим законам, и зрителю приходится выбирать, во что больше верить.

ОЛЬГА ШАКИНА

Пустой дом

Если все мы вышли из «Шинели» (ну и, конечно, «Преступления и наказания»), то немцы — с тем же процентом допущения — из «Гипериона» Гёльдерлина и «Генриха фон Офтердингена» Новалиса. Одной из главных тем нашей культурной рефлексии остается противостояние дрожащей твари с тварью сильной, уверенной в себе; германская же культура который век разбирается в отношениях выдающегося бунтаря в вечном поиске с мощными силами природы.

То, что представляют себе, говоря об эталонном российском кино, — как правило, гоголевщина и достоевщина, апология униженных, житие на фоне классовой разобщенности, духоискательская социалка. О таком же монолитном образе германского кино в массовом сознании говорить труднее, однако первое, что возникает в нем при упоминании немецкого кинематографа — картины классического периода Херцога, дорожная трилогия Вендерса, — явно имеет больше отношения к романтизму с его скитаниями на фоне предгрозового неба, чем к чему-либо еще.

Та же ситуация сегодня — даже мастера суховатой, подчеркнуто городской «берлинской школы» Кристиан Петцольд, Кристоф Хоххойслер и Доминик Граф, объединившись для альманаха, сняли «Драйлебен» — типичную мрачную сказку о чудовище в лесу. Немецкие авторы не так отчетливо льнут к своим корням, но это определенно корни дубов из тех самых дубрав, что шумели в головах молодежи из Йены.

К ним, корням, в новом фильме с подходящим названием «Домой на выходные» неожиданно вернулся довольно последовательный соцреа-

«Домой на выходные»
Was Bleibt
Автор сценария **Бернд Ланге**
Режиссер **Ханс-Кристиан Шмид**
Оператор **Богумил Годфрейув**
Художник **Кристиан М.Гольдбек**
В ролях: **Ларс Эйдингер, Коринна Харфоух, Себастиан Циммлер, Эрнст Штётцнер и другие**
23/5 Filmproduktion GmbH
Германия
2012

лист Ханс-Кристиан Шмид. Не сказать, чтобы раньше в его жестковатых картинах не был виден родовой романтический след — в конце концов, главную роль в прославившем его «Дальнем свете» о беженцах из стран соцлагеря и жителях пограничных деревень на деле играет река, неторопливая и мощная вершительница судеб, водораздел между мирами: чем не гёльдерлиновский образ. Однако в центре любых чудесных перипетий у Шмида, согласно законам реализма, всегда человеческий фактор: самый громкий его фильм «Реквием» о том, как католики сгубили юную эпилептичку, изгоняя из нее нечистого, мог бы стать идеальным романом середины позапрошлого века вроде «Алой буквы» Готорна, манифестом реализма, ниспровергающим все романтические максимы.

Любой правдоруб, однако, в какой-то момент чувствует неодолимую потребность рассказать сказку. В финале фильма «Домой на выходные» происходит, пожалуй, первое в фильмографии Шмида чудо —даром что начинается он как типичная камерная семейная драма в духе позднего Бергмана, санденсовских лент о коррозии ячеек протестантского общества или того же датского «Торжества». Пожилая пара — заслуженный писатель Гюнтер (Эрнст Штётцнер) и нервическая дама со следами былой красоты Гитте (Коринна Харфоух) — живут в доме за городом и ждут на уикенд детей: журналиста Марко с сыном и дантиста Якоба с девушкой. У каждого из членов семьи — по проблеме: Марко (Ларс Эйдингер) расстается с женой, у Якоба (Себастиан Циммлер) нет пациентов, Гитте с юности страдает глубокой клинической депрес-

«Домой на выходные»

сией, а у Гюнтера нет сил терпеть это четвертый десяток лет подряд. Коллапс, как водится, случается за столом: вместо тоста мать семейства объявляет собравшимся, что бросает принимать антидепрессанты, которые все эти годы спасали ее от истерик и суицидальных мыслей. Некая целительница убедила ее в том, что аналогичного эффекта можно добиться с помощью гомеопатии, йоги, тренингов и свежевыжатого морковного сока. Домочадцы в смятении: за годы сосуществования они свыклись с мрачной, но безопасной тенью, которая поддерживает в гостиной уют и готовит обеды, однако совершенно не готовы к тому, что она может превратиться, скажем, в шаровую молнию. А именно так, кажется, и происходит.

Постоянный сценарист Шмида Бернд Ланге использует классическую структуру сказки, знакомой любому по сборникам братьев Гримм, Перро и Афанасьева. Место действия — избушка, к которой, заплутав, пришли два жителя из большого селения. Герои — нерешительный добряк отец, он же король, два сына — младший из которых, вне сомнения, везучий дурак, сидящий у папы на шее со своей убыточной зубоврачебной практикой. И — корень всех зол: инфернальное женское начало. Фокус в том, что в нем одном соединяются сразу два архетипических образа — мачехи-ведьмы и невинной страдалицы, в которой никто, не исключая ее саму, не узнает принцессу. Обе, злодейка и жертва, одиноки одинаково, потому сливаются в идеальный романтический образ непонятого, бунтующего героя, места которому среди конформистов нет. Изначально мизогинистическое отношение к центральному женскому персонажу нивелируется жалостью к ней как к изгою. Она — отдельная, ее не понимают. Она должна уйти — на поиски того абсолюта, который не виден никому, кроме нее. На поиски своего Голубого Цветка.

Все эти измышления, очевидно, выглядели бы притянутыми за уши, если бы не финал, в котором содержится очевидный ключ ко всей образной конструкции Шмида. Героиня удаляется в лес — тот самый романтический мелталес, где струится хладная мгла и собирается туман над водой, где меж темных ветвей мелькают едва различимые духи, чьи шаги заглушает колыханье листвы. Там, в положенных по канону сумерках, она встретит вышедшего на ее поиски, но безнадежно заплутавшего сына и отведет его к спасительному свету костра, и пригреет на коленях. Женщина-стихия, воплощение сил природы, что содействуют одинокому страннику, или просто мама, которая читала ребенку в детстве сказки братьев Гримм, а теперь привиделась во сне.

Вслед за сказочным финалом у Ханса-Кристиана Шмида, само собой, следует реалистический, и контраст работает красноречивее любой метафоры. После того как мама пропала без вести, жизнь семьи складывается миленько и скучно: папа женился на другой, старший сын воссоединился с женой, у младшего вроде поправилось с работой. Но без нее, несчастной одинокой ведьмы, жить скучно, тоскливо и бессмысленно. Потому что по исчезновении злодея любая волшебная сказка заканчивается, превращаясь в бледную и неприглядную реальность.

ТАМАРА ДОНДУРЕЙ

Недалеко от Джакарты

На кинофестивалях почти всегда возникают рифмы, в которых события на экране повторяют эпизоды из жизни. Именно они являются ценными воспоминаниями о городе, времени и увиденных фильмах. Помню, как бежала на утренний показ в фестивальный дворец на Потсдамской площади. Табло на тихой станции метро Spittelmarkt показывало, что до прибытия поезда осталось четыре минуты. Взгляд привычно гипнотизировала воронка туннеля. Вдруг я заметила мужскую фигуру, которая медленно шла мне навстречу. Казалось бы, что тут необычного? Однако мужчина был одет в летний ковбойский костюм — шляпу, шейный платок, безрукавку с бахромой, расклешенные пыльные брюки, а за плечами у него угадывался футляр от гитары. В тот момент эта встреча больше напоминала мираж, галлюцинацию, словно передо мной был призрак, перенесшийся в промозглый февральский Берлин из огненных прерий. Ковбой появился на перроне, словно из небытия, а затем так же спонтанно исчез, затерялся в толпе вагона подоспевшего поезда. На следующий день в фестивальном дворце показали индонезийские «Открытки из зоопарка» Эдвина. А еще я узнала, что в Берлине, как и в Кёльне, в это время проводится карнавал. Если камерный Кёльн полностью преображается, то по берлинским пустошам расходятся избранные поклонники этого действа.

Полнометражный дебют Эдвина «Слепая свинья, которая хочет летать» (2009) получил приз ФИПРЕССИ на фестивале в Роттердаме и был показан в программе «Азиатский экстрим» на ММКФ. Режиссер выстраивал фильм-лабиринт, коллаж из парадоксальных историй пер-

«Открытки из зоопарка»
Kebun binatang
Авторы сценария **Эдвин, Дауд Сумоланг, Титиен Ваттимена**
Режиссер **Эдвин**
Оператор **Сади Салех**
Художник **Эрос Эфлин**
Композитор **Дейв Лумента**
В ролях: **Ладья Черилл, Николас Сапутра, Аджи Нур Ахмад, Клариса Аурелиа, Дейв Лумента и другие**
Babibutafilm, Pallas Film
Германия — Гонконг — Индонезия
2012

сонажей, которые не могли адаптироваться к реалиям современного индонезийского общества. «Кем ты хочешь быть, когда вырастешь?» — спрашивала маленькая девочка своего друга. «Кем-нибудь. Только не китайцем», — не задумываясь, отвечал мальчик. Все герои стремились стать теми, кем на самом деле не являлись. Можно сказать, что разрыв между мечтой и реальностью определил условное место действия картины. А кризис иллюзий, которым так и не суждено сбыться, оказался метафорой времени. Политический контекст проступал в фильме сквозь серию городских зарисовок, а расистские настроения индонезийцев — сквозь будни китайского меньшинства в Джакарте.

Линда, молодая китаянка, ела хот-доги с подожженной петардой вместо сосиски, надеясь отпугнуть привидения. Ее друг разгуливал по городу с окровавленным ртом, он был помешан на японцах, а его били, принимая за китайца. Отец Линды, слепой дантист, носил темные очки не столько в память о неразделенной любви к родине, сколько в честь своего кумира — певца Стиви Уандера. Именно дантисту придется пойти на унизительную жертву, для того чтобы его ассистентка смогла спеть в хиджабе I just called to say I love you Стиви Уандера на сцене музыкального конкурса, напоминающего «Американского идола». Ироничный образ девушки затмевает миллионы подобных кадров, которыми переполнены телевизор и Интернет.

В одном из эпизодов фильма дантист снимает перед зеркалом темные очки и подносит к глазу скальпель. Цитируя Бунюэля, Эдвин показывает, как некоторые события и сюжеты люди готовы увидеть, а другие предпочитают не заметить, отвести взгляд, вытеснить из сознания. Важно то, каким образом люди, словно сквозь объектив фотоаппарата, подбирают для мира интуитивно комфортную рамку. Эдвин создает целостную структуру из кодов восприятия реальности, но насыщает ее множеством подробностей, из которых обычно сотканы человеческие воспоминания. В фильме есть предательство, влюбленность, дружба, поездки на мотороллере, просмотры видео в YouTube и рассматривание теней на асфальте, посиделки у костра, шорохи, ветер — тысячи мелочей, из которых на уровне тактильных ощущений в памяти запечатлевается образ личных, социальных или политических событий. Линда и ее приятель поют в караоке перед экраном компьютера ту самую песню Уандера. Фоном для текста песни служат репортажи о волнениях в Джакарте 1998 года. Эти страшные социальные кадры воспринимаются на экране компьютера не так, как в жизни, но сквозь дистанцию времени, которую каждый волен наполнить собственными аллюзиями. «Дедушка, ты хочешь, чтобы после смерти тебя кремировали и развеяли прах над морем или захоронили в земле?» — интересуется Линда. — «А разве это имеет какое-то значение?»

Тему интимного контакта с реальностью Эдвин развивает в нежнейших «Открытках из зоопарка». Сюжет этой камерной, почти сказочной истории во многом условен. Главную героиню Лану, когда она была крохотной девочкой, отец оставил в гигантском зоопарке. Она выросла среди диковинных аттракционов, чуткого персонала и самых разнообразных — диких, забавных, благородных, неповоротливых — животных. Другом девочки стал элегантный жираф, который, по сути, заменил ей семью. Лана научилась ходить на ходулях, чтобы стать ближе к своему спутнику, ощутить тепло его тела в прикосновениях к шершавой коже. В одном из интервью Эдвин рассказал, как сам часами пропадал в зоопарке, ища в его микромире уединения от загазованной и перенаселенной Джакарты. Как съемочная группа ждала момента, когда жираф сможет выполнить в кадре то, что от него требовалось. Этот ритм невербального, но медитативного наблюдения за природой определил настроение картины.

Одиночество Ланы в зоопарке является метафорой свободы и одновременно замкнутого существования в уютной изоляции, подобной материнской утробе. В этой детской вселенной, организованной по внутренним законам, многое возможно. Например, крохотные чудеса или происшествие из ряда вон,

которые могли бы спровоцировать героиню выйти из резервации. Таким событием для девушки Ланы стала встреча с юношей-фокусником в костюме ковбоя, который однажды материализовался на одной из тропинок зоопарка. Появление этого персонажа привнесло в историю легкую и таинственную интонацию фильмов Джима Джармуша. Будто ковбой вышел к героине из сумрака окрестных пейзажей, в свою очередь, напоминающих о магических ландшафтах тайского режиссера Апхичатпхонга Вирасетакуна. «Ковбой» провоцирует Лану в костюме индианки совершить путешествие не с мертвецом, но с волшебным фокусником за пределы жанровой предопределенности сюжета. Каждый фокус побуждает девушку почувствовать то, что на самом деле она увидеть не может.

Эдвин подробно показывает первую встречу героев, в которой юноша, словно слепой, при помощи прикосновений распознает облик Ланы, изучает ушиб на ногте ее руки. Этот контакт сразу же вызывает у девушки доверие. Именно так она привыкла ощущать близость живого существа рядом. Лана становится ассистенткой фокусника. Он учит ее трюкам с картами, во время репетиций номера раскладывает тело девушки в ящике на составные части. В кульминационном эпизоде фильма Лана послушно соглашается поджечь факелом огромный деревянный ящик, привязанный к потолку ангара. «Ковбой» лишь хотел проверить, как лучше из него выбираться. Через секунду ящик объят пламенем. Фокусник исполнил свою роль в судьбе героини. Полыхающий ящик оборачивается метафорой клетки, которую нам навязывают или которую мы выбираем для себя сами. Ведь не ясно, и кто в зоопарке за кем наблюдает: люди или животные за решеткой вольера

После исчезновения «ковбоя» Лана устраивается массажисткой в городской спа-салон. Сотрудница салона обучает девушку на холодном мужском манекене искусству эротического массажа. В Джакарте героиня становится сотрудницей анонимной индустрии. Теперь контакт Ланы с незнакомыми мужчинами сведен к ритуалу за деньги, но она разрывает монотонность работы и возвращается в зоопарк. Там девушка привыкла к тому, что не ко всем животным следует прикасаться, зато можно вновь ощутить волшебную связь со своим другом детства.

Так Эдвин рифмует детство и зрелость, мечты и разочарования или отсутствие мотиваций в поступках героев. Сегодня социальные сети упраздняют для городских жителей необходимость физического общения, имитируя его видимость в обмене ежедневными новостями. Зоопарк можно трактовать и как образ сегрегации китайского меньшинства в мусульманской стране. Однако любая интерпретация фильма тут же тает, как самовоспламеняющиеся листочки бумаги. Существенны не причинно-следственные связи, а интонация наблюдений, растворенная в дыхании, взгляде, прикосновении.

Возвращаясь к рифмам нынешнего Берлинале, можно сказать, что самые оригинальные фильмы конкурса запомнились именно работой с изображением. Эстетские черно-белые кадры сложились в серию открыток в португальской картине «Табу» Мигела Гомиша. Камера выслеживала героев, словно по очереди проецируя на их спины воображаемые мишени, в драме о геноциде цыган «Просто ветер» венгра Бенце Флиегауфа. А после визионерских «Открыток из зоопарка» я уже не могла скрыть улыбку, когда ежедневно бежала на просмотры мимо гигантской модели жирафа из «Лего» у комплекса Сони-центра.

МАРИНА ДРОЗДОВА

Гибель богинь

«...На фотографиях, на старых, коекак сделанных снимках, чуть покоробленных, чуть выцветших за тринадцать лет, они преисполнены важности. Суровые, худощавые, в кожаных, отделанных медью доспехах, они стоят рядом со своими странными — из проволоки, дерева и парусины — аппаратами, на которых они летали, не запасшись парашютом; да и сами они кажутся странными, не похожими на обычных людей, словно представители расы, промелькнувшей в грозной, но мимолетной славе на челе земли только затем, чтобы исчезнуть навеки. Потому что они мертвы...» (Уильям Фолкнер. «Все они мертвы, эти старые пилоты»). Мне кажется, этот фрагмент фолкнеровского рассказа странным образом передает смысл главной интонационной волны фильма Билли Боба Торнтона «Автомобиль Джейн Мэнсфилд». Растаявшие чудеса героизма, старые подвиги, ставшие липкой тоской, — вот эта сложно артикулируемая материя правит драматургией фильма. У него грандиозный замах: превратить фолкнеровский по духу эпос про «квадратик земли размером в почтовую марку», где гниют семейные и социальные ценности, в антимилитаристский хиппи-хэппенинг с праздничным ЛСД-фейерверком. То есть достаточно масштабный жанровый эквилибр. Здесь же и чеховские мотивы и модули: саморазоблачающие, саморазрастающиеся монологи героев — с саркастическими виньетками в финалах. Здесь и абсурдизация традиционной семейной саги: два клана встречаются не для того, чтобы, например, делить тайное наследство или выявлять убийцу (что следует делать в классическом семейном повествовании), а для того, чтобы предать земле «общую» мать и жену, оставившую двух вдовцов и детей от двух своих браков.

«Автомобиль Джейн Мэнсфилд»
Jayne Mansfield's Car

Авторы сценария **Том Эпперсон, Билли Боб Торнтон**
Режиссер **Билли Боб Торнтон**
Оператор **Барри Марковиц**
Художник **Кларк Хантер**
Композитор **Оуэн Истерлинг Хэтфилд**
В ролях: **Кевин Бейкон, Билли Боб Торнтон, Роберт Дюваль, Джон Хёрт, Роберт Патрик, Рей Стивенсон, Фрэнсис О'Коннор, Кэтрин Ла Наса, Карисса Капобьянко и другие**
AR Films, Aldamisa Entertainment, Media Talent Group
США — Россия
2012

Наоми — так зовут усопшую даму сердец — навсегда остается за кадром. Ее егозливая тень появляется лишь в воспоминаниях: второй муж рассказывает первому о том, как он встретился со своей будущей женой и, соответственно, бывшей — собеседника. «Когда бы не Елена, что Троя вам одна...» Когда-то около сорока лет назад бесплотная ныне Наоми оставила первого мужа и четверых детей в Алабаме, где семейная жизнь походила на военный плац, и ускакала в веселый Лондон. И вот теперь — дело происходит в 1969 году — вторая семья привозит гроб в городок, где живет семья первая. Встречаются не только отцы, джентльмены в возрасте около восьмидесяти, но и взрослые дети — трое сыновей и дочь от первого брака, сын и дочь от второго. Вдовцы — солдаты первой мировой войны. Сыновья — солдаты и военнопленные второй мировой; один из американских сыновей не был на фронте и всю жизнь завидует братьям.

У всех разные психологические травмы и разные последствия. Один (Кэрролл Колдуэлл — Кевин Бейкон) — хиппи: марши протеста, марихуана, ЛСД. Другой (Джимбо Колдуэлл — Роберт Патрик) — провинциальный зануда, держится поближе к протестантской церкви и ее жестким ценностям. Третий (Скип Колдуэлл — Билли Боб Торнтон) по мере сил контролирует застарелый аутизм, результат шока: военный летчик, он едва не сгорел в самолете. Дамочки-сестры — на грани нервного срыва. Очарование их матери скрыто между кадрами, а дочери приходят на авансцену, дабы противостоять воинственности мужского общества, сдвинутого на былых и будущих сражениях. Американская дочь (Донна — Кэтрин Ла Наса) — провинциальная королева красоты, точеная южанка надменных кровей — виртуозно иронизирует над якобы незыблемым деспотизмом патриархального Юга. Английская дочь (Камилла Бэдфорд — Фрэнсис О'Коннор) являет собой чистый дух «детей цветов». В финале отцы находят возможность примириться друг с другом; просветление приходит после того, как в чай одному из них внук подсыпает порошок ЛСД. И тогда реальность раздвигает границы — и параллельным прямым, так сказать, удается пересечься. Роберт Дюваль сыграл Джима Колдуэлла, главу американской семьи. Джон Хёрт — Кингсли Бэдфорда, англичанина. Все актеры (среди них культовые, известные и популярные) тонко пародируют свои собственные экранные имиджи, сплетая узоры социальных коннотаций.

«Американцы и англичане — две нации, разделенные общим языком», заметил Оскар Уайльд. Психологическая дуэль вдовцов строится и вокруг этого афоризма тоже. Бывшие союзники. Континент и остров. Старый Свет и Новый. В репликах диалогов, произнесенных и подразумеваемых, вьется рой неисчислимых нюансов.

Название фильма содержит метафору. «Автомобиль Джейн Мэнсфилд» — отсыл к знаменитой автокатастрофе 1967 года, в которой кинозвезда и ее друг разбились насмерть; трое детей, сидевшие на заднем сиденье, практически не пострадали. Про разбитый автомобиль марки «Бьюик Электра» писали, что «он был смят, как фольга после пикника». Голова голливудской блондинки оказалась оторванной от ее идеального тела, к стандартам которого за год до катастрофы была приведена фигура куклы Барби. Впрочем, известно, что адская декапитация знаменитой златовласки была мифологизирована массмедиа — на самом деле, как информируют исследователи, в результате аварии был срезан только верхний слой черепа. Но миф потребовал головы целиком.

Как автомобиль Джейн Мэнсфилд связан с сюжетом? Глава алабамской части семьи имеет макабрическую страстишку — он маниакально следит за всеми автомобильными авариями, происходящими в округе, и имеет обыкновение прибыть на место катастрофы едва ли не раньше полицейских. Покореженный металл и окровавленные тела становятся для него то ли вспышками военных баталий, то ли некрофилическими озарениями, которые позволяют вновь и вновь пережить острый и болезненный восторг собственного

случайного преодоления смерти. Или тут восхищение перед силой рока? Или?.. Возможен целый веер смыслов. В ключевом эпизоде фильма вдовцы посещают передвижную экспозицию, где выставляется автомобиль Джейн Мэнсфилд, между сиденьями которого лежит пластиковая копия отрезанной головы несчастной звезды. Это и есть наглядный «лейбл» для всей затеи: гламуризация смерти — превращение жертвы в объект поп-сюрреалистической инсталляции. Кстати, эта машина Мэнсфилд, в свою очередь, отсылает

«Автомобиль Джейн Мэнсфилд»

к скульптуре Дали «Дождливое такси» — «Кадиллак» с окровавленными манекенами внутри, заросший мхом и ползучим вьюном...

При желании можно разглядеть и другой уровень метафоры: «машину-убийцу-блондинок» можно трактовать как своего рода колесницу убитой богини — склеп, в котором блистающая на солнце славы превратилась в матовую пластиковую копию себя самой. Сквозь этот образ легко уловить меняющийся ритм существования материальной среды фильма — она то растягивается, то уплощается под напором меняющегося настроения сюжета, то разгоняется, то тормозит и юзит. И в этом есть странный магнетизм.

Помимо «Бьюика» Джейн Мэнсфилд, который возят по деревенским ярмаркам, в фильме есть еще коллекция автомобилей бывшего летчика Скипа Колдуэлла, героя Билли Боба Торнтона. В его сумеречном сознании автомобили корреспондируют с самолетами, на которых он дрался в небесах Войны. Еще есть катафалк, в окне которого мы один раз увидим белокурый затылок Наоми. Есть искалеченные автомобили, разбившиеся в авариях, которые спешит проинспектировать Джим. Целая орда всех этих четырехколесных чудищ смотрится военной техникой, которая сопровождает наши битвы с миром — по типу танков или бронетранспортеров. И одновременно это склепы, застывшие на полях сражений. Действие фильма происходит в 1969 году, и режиссер подчеркивал в интервью, что год выбран не случайно: это пик Вьетнамской войны, протестов и в то же время — год Вудстока.

В фильме выстроена сложная система личностных пар: персонажи отражаются друг в друге, то и дело примеривая потенциал параллельной жизни,

возможности другого воплощения — будучи рожденными той же матерью, но от другого отца. Едва познакомившиеся братья и сестры — полукровки — вступают в полуинцестуальные связи, стремясь объединить кровь и плоть и посмотреть, что из этого выйдет: случится ли перемена участи?.. Все стремятся высказаться друг перед другом, видя в родственниках, как в кривых зеркалах, свои отражения. Реплики, поступки, скрытые маневры души — все множится в бесчисленных подразумеваемых «зеркалах», каковыми становятся встретившиеся родственники друг для друга. Эта структура провоцирует витиеватую психологическую драматургию (страхи, страсти, обиды, жалость, нежность), оплетающую изнутри «Автомобиль Джейн Мэнсфилд», как те побеги плюща обживали знаменитый «Кадиллак» Дали.

Билли Боб Торнтон откровенно говорит, что это совершенно личная для него картина. Дюваль играет человека, похожего на его отца. Вместе с отцом подросток Билли Боб, действительно, был в мемориальном музее Джейн Мэнсфилд. И папа, действительно, возил его по местам автомобильных аварий. Торнтон также напоминает, что он сын бейсбольного тренера и ясновидящей — и взгляд ребенка такой «громокипящей» пары отлично просматривается в фильме. Действие движется по своим четко определенным правилам, и одновременно то и дело возникают «порталы» сакрального, «воронки» воображаемого. Следуя характеру многих своих знаменитых киноперсонажей — да хоть Плохого Санты, — Торнтон объединяет макабр с анекдотом, прекрасно понимая, что именно здесь неиссякаемый источник его специфического шарма. Фильм лукав, но не лишен пафоса. И он отчаянно антимилитаристский — настоящий марш протеста, на который Билли Боб Торнтон выходит со своими яуфами в одиночку.

«...Они поднабрали жирку, служа в конторах, — без особого, впрочем, успеха; они обзавелись семьями и живут в загородных коттеджах, купленных в рассрочку и почти оплаченных; вечерами, когда пятичасовый уже прошел, они копаются в своих садиках — и тоже, пожалуй, без особого успеха, — худощавые мужчины, некогда сурово-важные, а теперь сурово, втемную, пьющие, потому что они узнали: смерть — вовсе не обязательно тот вековечный покой, о котором им когда-то рассказывали...»

«Все они мертвы, эти старые пилоты» (Уильям Фолкнер).

ЗАРА АБДУЛЛАЕВА

Между политикой и искусством

Посмотрев фильм «Завтра» про арт-группу «Война», я сказала Андрею Грязеву, что его герои будут разочарованы, не предполагая, что они оклевещут режиссера, он же оператор и продюсер. Грязев ответил в том духе, что фильм они видели, приняли (хотя потом отказались от своих слов) и только двое активистов надеялись на более внятную пропаганду их деятельности.

«Завтра» — меня жмет это название, но автор со мной не согласен — находится в промежуточном пространстве между политикой и искусством, что вызывает недоумения у блюстителей твердой авторской позиции, не предполагающей вопросов, которые возбуждают раздумье публики. Но концепция Грязева иная. Он монтирует наблюдения за своими персонажами, воссоздавая их *детский мир* с анархическими проделками, за которые активистов преследуют, заключают в кутузку, обращаются, как с маньяками или серийными убийцами. Совершенно ясно, что Грязев против таких акций правоохранительных органов.

Выступив в роли анонимной камеры слежения, Грязев снимает события изнутри, но одновременно так, будто его, автора, нет. «Получается, я как бы себя, снимающего акцию, тоже снимаю со стороны»[1].

Противоречие, которое заложено в этой картине, связано и с самим материалом, и с ожиданием зрителей. Решив задокументировать действия, житье-бытье наших акционистов, Грязев пренебрег не только пропагандистским замыслом, но и вообще не слишком уверовал в то,

[1] См. беседу Зары Абдуллаевой с Андреем Грязевым на сайте «ИК»: http://kinoart.ru/journal/griazevzavtra.html

«Завтра»
Автор сценария, режиссер, оператор **Андрей Грязев**
Художник **Юлия Галочкина**
Композитор **Александр Дударев**
Россия
2012

что они делают «политическое искусство». Устранив закадровый голос и прочие подпорки, доверяя способности зрителя видеть/сопрягать, он лишил его возможности однозначной трактовки.

Конечно, после поведения полиции на декабрьских, февральских митингах в Москве, кадры его хроники, в которых разгоняют демонстрантов, кажутся историческим материалом далекого времени. Не исключено, что он вскоре вновь актуализируется. Но об этом пока снимать нечего.

Грязев также интуитивно догадался, что протестные действия группы «Война», в сущности (за исключением акции «Х... в плену у ФСБ»), принадлежат переходному времени. «В лице «Войны» не художники выходили в область социального, но, напротив, само общество ради свершения протестного жеста вынужденно приписывало себе артистические намерения. Так было год назад, и «Война» была симптомом бессилия, мощным и страшным симптомом. Но ситуация радикальным образом изменилась, и сейчас есть шанс у политической силы, а не у бессилия. Сегодня нет никаких оправданий постоянному регрессу в область артистических упражнений... Любой художник знает, что в руках у него оружие деполитизации, обессмысливания и украшения, и именно поэтому отношение настоящего художника к искусству всегда сложно и амбивалентно. И как раз от художников сегодня исходит призыв быть осторожнее с веселой креативностью. Сейчас один из тех моментов, когда лишняя инъекция искусства может оказаться смертельно опасной» (Е.Деготь). Над так называемой «креативностью» иронизируют в фильме «Завтра» и участники группы «Война».

Грязев, снимая почти два года повседневную жизнь этой группы, зафиксировал ее роль и значение на пороге социальных перемен, выбрав главным в сюжете своего фильма побочный на первый взгляд мотив.

Бюджет картины — 70 тысяч рублей, уплаченных автором за билеты из Москвы в Питер, куда Грязев ездил на съемки. Сумма впечатляет и отменяет разговоры о том, что деньги решают всё. Нет, всё решают, как считал наш главный тиран, кадры. Об этом недавно говорили (в одной дискуссии по телеку) молодые и старые ученые, умозаключившие, что повышение субсидий не поспособствует возрождению в России фундаментальной науки. Значит, дело, как во все времена, в таланте, душе, уме и — в мотивации.

Анархическая арт-группа «Война» делает протестные акции (в основном против ментов), за что правоохранительные органы ее преследуют, заключают под арест, выпускают под залог и опять готовы приструнить. При том что эта же группа — надо признать, с несколько размытой политической платформой — получила престижную премию «Инновация», прогремев не только в арт-тусовке, но и в безбрежном медийном пространстве. Солидарность жюри, понимающих необходимость, но отсутствие у нас политического искусства,

«Завтра»

вывела эту группу на международную арену. Недаром сам Бэнкси выслал деньги на залог отпущенных на свободу двух членов группы. Но в фильме Грязева эти известные подробности опущены.

Получилось необычное российское кино. В том смысле, что горячая тема нашего акционизма снята и смонтирована без кликушества и оглашенного популизма. Бывший фигурист Андрей Грязев оказался режиссером, способным на рефлексию и небрежение всеми уловками, приметами хоть публицистического, хоть просветительского доккино.

Устранив себя из кадра, не допустив на экран арт-критиков, политических активистов, он рассказал историю «Войны» сквозь оптику персонального — заинтересованного, но нейтрального и даже анонимного взгляда.

Эта арт-группа не имеет кураторов — только документаторов своей деятельности. Она действует на ощупь — как придется, вздумается и получится. Грязев-режиссер становится поневоле куратором, не видя разницы между такой своей ролью и режиссурой. Или полагая, что только дооформляет, додумывает во время подготовки и съемки акций не столько их эстетический образ, сколько социальный и политический смысл.

Три составные части идеологии и практики «Войны» (политическое измерение, художественное пространство, повседневное существование) взаимодействуют здесь в непрерывной материи, текучем повествовании, в неожиданной драматургии монтажа. Никто в этом «Завтра» не интерпретирует действия арт-группы. Грязев наплевал на то, что современное искусство, да и политика, немыслимо без вербальных комментариев. А может, он вообще этими вопросами не интересуется. Диалогов, монологов тут очень мало, а те, что есть, исключительно функциональны, конкретны. Более того. Поначалу даже кажется, что Грязев вводит в заблуждение зрителя, который пришел смотреть одну картину, а ему демонстрируют «другую».

Показывает Грязев бытовую повседневность «Войны», члены которой бегают по магазину, где воруют продукты, роются у помоек, воспитывают по разным, иногда шикарным квартирным углам Каспера, маленького сына Олега Воротникова и Натальи Сокол (она же Коза), названного в честь мультяшного дружелюбного привидения.

Камера Грязева выбирает героя. Это Каспер. Ему чуть больше года, и его всюду таскают за собой акционисты. Постепенно конструкция фильма надувает паруса, наполняется фрагментами собственно акций. К финалу зрителей ждет тот самый, прославивший «Войну» разводящийся Литейный мост — пока самая состоятельная акция.

Из «Завтра» мы узнаем, что Олег Воротников учился на философском МГУ, а Коза — физичка, что они ходили в Музей кино, когда он еще был на Краснопресненской, что главное — действовать, а не «креативить» («креативить — это не искусство»), сорвать шестом баннер «10 ноября — День милиции», что они помогли старику, у которого случился на улице приступ, вызвали неотложку, которая, впрочем, быстро уехала, взяв подписку с отказом от госпитализации, что именно писал Олег Козе из СИЗО («Не говори Каспер у «нет» и «нельзя», здесь все на всё говорят «нет»). Мы увидим, как на митинге с лозунгами «Выйди на улицу — верни себе город» зверски избивали протестантов и забрали Козу, как митинговали на Пушкинской площади против задержания группы «Война», как они готовили акцию «Дворцовый переворот», как были свидетелями варварского разгрома палаток — мародерских атак, спровоцированных приказом нового столичного мэра уничтожить такую торговлю. Эти кадры — впечатляющая хроника реального, похожего на ирреальность настоящей войны, времени, а не съемка акций какой-нибудь еще «арт-группы».

Стержень фильма Грязева — отношение участников «Войны» к ребенку. Вот Коза обучает его различать цвета, выкладывая на полу посудомоечные губки; вот он целует пластмассовую собачку; вот переворачивает стул — точно так же, как его родители, — машину; вот — вдруг — в этом детском мире рождается анимация: пластилиновые люди рядом с игрушечной машинкой. Анимация, перерождающая «историческую» акцию «Дворцовый переворот» в эстетическую безделку.

Можно было бы сказать, что взгляд Грязева лишает «Войну» — разумеется, против внутренней воли группы — политического масштаба и даже выключает из политического поля. Он оставляет ей реализацию протестного духа во имя личной свободы и смелости людей, которые не сегодня, так завтра перестанут бояться всего, всех, а не только полиции.

Поэтому главным героем «Завтра» становится Каспер — умный мальчик, «наше будущее», имеющий бурный социальный и человеческий опыт (во время проведения акций, в ожидании папы на морозе у СИЗО) и отчаянную родительскую любовь.

Сцена на улице. Козе плохо. Сцена в больнице — на мониторе эмбрион. Скоро роды. Детский мир «Войны» на экране расширяется. А не детский заявит о себе после выборов — через две недели после закрытия Берлинале, где состоялась премьера фильма Грязева. Впрочем, стоит упомянуть, что у Козы родилась девочка. И что эта статья сдана в редакцию до 4 марта 2012 года.

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

Загон

Между 21 июля 2008 и 3 августа 2009 года в Венгрии произошла серия нападений на поселения рома[1]. Преступники использовали огнестрельное оружие и коктейли Молотова. Шесть человек были убиты, пятеро получили ранения разной степени тяжести, всего пострадали 55 человек. В 2009 году полиция задержала четырех подозреваемых, сейчас идет расследование.

Впрочем, Бенце Флиегауф, наметив ситуацию несколькими титрами, ограничивается в фильме «Просто ветер» одним днем из жизни семьи рома. Живут они на далекой окраине, почти в лесу. Мать-одиночка Мари (Каталин Тольди) работает уборщицей на дорогах и в школе, немощный дед Томи лежит дома, дочь-подросток Анна (Дьёндьи Лендваи) учится, после уроков посещает бедствующих соседей и делает татуировки подружкам-готам, сын, одиннадцатилетний Рио (Лайош Шаркань), шалопайничает, как многие его ровесники. Обычная семья, рутина с первой минуты.

Однако день начинается с похорон. Рио слоняется на краю кладбища, поодаль проходит церемония: гроб опускают в могилу, немногочисленный ансамбль начинает заунывно: «Они убили твоего отца...», быстро переходя к стремительному наигрышу вполне в духе стереотипов о весельчаках-цыганах. Важный пролог, необходимый для понимания финала.

Тема расизма у Флиегауфа уже появлялась в «Чреве» (2010): в ми-

[1] Рома, ромы — самоназвание европейских цыган, также принято как корректное обозначение этноса в целом. Мужской род, единственное число — ром, женский род — ромни.

«Просто ветер»
Csak a szél

Автор сценария, режиссер **Бенце Флиегауф**
Оператор **Золтан Ловаши**
Художник **Бенце Флиегауф**
Композиторы **Бенце Флиегауф, Томаш Беке**
В ролях: **Каталин Тольди, Дьёндьи Лендваи, Лайош Шаркань, Дьёрдь Тольди**
Inforg M&M
Венгрия — Германия — Франция
2012

ре, где клонирование стало массовым, дети, рожденные таким образом, получали обидное прозвище «дубляшки» и подвергались остракизму не только со стороны сверстников, но и взрослых. Расизм в «Ветре» — преимущественно закадровая, но нестерпимо близкая угроза.

Пространство предыдущих фильмов Флиегауфа так или иначе избыточно и в этом избытке условно. Протагонист «Дилера» (2004), молодой наркоторговец, странствует на велосипеде от клиента к клиенту по опустошенному неведомым катаклизмом городу, изредка наталкиваясь на несчастливцев, одержимых безумием, постепенно теряет интерес к жизни в долгих тягостных паузах. Забытый родителями мальчишка в короткометражке «Линия» (2004) мечется по огромным полутемным коридорам школы, преследуемый незримой силой, которая загоняет его в окаменевший строй. Герои «Чрева» большую часть времени проводят в доме на берегу моря, молча, наедине друг с другом и с собственными кошмарами, воспоминаниями. Фон для разрозненных бытовых эпизодов «Млечного пути» (2007, «Золотой леопард» в Локарно) вновь составляет усредненный мегаполис: не столько городской ландшафт, сколько его обозначение чередой средних и общих планов. Образовавшийся зазор между обширными подмостками и видимой второстепенностью действия определял экзистенциальную пустоту, в которую ухали жизни героев.

Среда в фильме «Просто ветер» отличается особой насыщенностью, инфернальной вязкостью и подчас *ужасающе* конкретна: это лес (в котором Флиегауф ранее не снимал), дорога, заброшенные здания — от загаженного дома наркоманов до обгоревших руин. Соответственно, предполагаются деятельные герои. Мари проходит по предписанному маршруту из дома на работу, на вторую работу и назад. Анна из школы отправляется в библиотеку — читает о недавних убийствах, оттуда — к соседям-наркоманам, чтобы отвести их дочку на реку помыться. Рио забирается в жилище, опечатанное полицией после убийства хозяев, потом в недавно сожженный дом, наконец в оборудованное им в лесу на случай нападения убежище.

Каждый из троих встречается с теми или иными проявлениями насилия или нетерпимости. Повздоривший с Мари администратор школы, включив перед ее лицом вентилятор, угрожает: «Здесь пахнет смертью». Анна наталкивается в раздевалке на двух малолетних подонков, пытающихся изнасиловать одноклассницу, но отворачивается, уходит. Рио, копаясь в опаленных руинах, натыкается на человека, который настолько сливается с развалинами, что с первого взгляда трудно понять, живое ли это существо или изувеченные, обгорелые останки. А еще — взрыв расистской ругани у забегаловки на пути Мари, ополченцы-ромы, расспрашивающие Рио о только что виденном в лесу чужаке, мотив мелкой россыпи — косточки, орехи, скорлупа, — который прорывается смертельной дробью в финале. Вершина циничной простоты — разговор двух полицейских, случайным свидетелем которого становится Рио, спрятавшийся в опечатанном доме. Старший патрульный повторяет фразу: «Они неправильно передают послание» — то есть семья, вырезанная в этом доме, была законопослушной, то ли дело те, кто живет кварталом ниже, он мог бы подсказать их адрес при случае.

Крупный план, доселе нечастый в режиссуре Флиегауфа, усиливает оптику расправы: Мари, которая передвигается по городу с опущенными глазами, Анна, растянувшаяся на парте в сумеречном безделье, Рио, скрывающий свой страх в лесу, равно беззащитны под этим прицелом. Травмирующая энергия проникает и в звуковые акценты: музыка использована скупо, почти сливается с фоном — то как будто кто-то далеко, неумело, с маниакальной настойчивостью настраивает пианино, то тягучий звук проходит через эпизоды недобрым акустическим пунктиром.

Как следствие, в заполненной пространственной форме полоса отчуждения обращается постоянно нарастающим давлением. Граница ненависти

сжимается вокруг тех, кто, по общему поверью, не знает границ[2]; в конце дня Мари проходит неподалеку от не замечающего ее Рио, который с недетским остервенением добивает палкой ни в чем не повинное деревце. У этой войны нет задач захвата территории, ее цель — очистить саму территорию от жизни. Чем ближе ночь — тем у́же кольцо охоты.

Истребление — внутри стен, из которых уже не выбраться. Это обреченные, добровольно явившиеся к месту казни. Это ветер, сливающийся с шорохом колес машины, на которой приехали убийцы. За несколько секунд до выстрелов. Просто ветер.

Убитых оденут ярко, в лучшее.

Им сыграют на скрипках, бубнах и гитарах.

Наконец-то они будут выглядеть, как *настоящие цыгане.*

БЕНЦЕ ФЛИЕГАУФ

Расизм — это глупость

РЕЖИССЕРСКИЕ КОММЕНТАРИИ К ФИЛЬМУ «ПРОСТО ВЕТЕР»

Бенце Флиегауф

Быть преследуемым

Убийцы — это обычные люди: они слушают коммерческие радиостанции, ходят в торговые центры, глазеют на витрины, платят по закладным и, вероятно, даже имеют детей. Убийство, в общем, только эпизод в их жизнях, кото-

[2] Здесь уместно вспомнить слова Вима Вендерса, опубликованные в каталоге первого в истории Венецианской биеннале павильона рома (2007): «Давайте очистим наши головы, откроем наши уши и глаза для творческого потенциала этой первой, истинно европейской культуры, которая может только обогатить наше понимание будущей Европы без границ».

«Просто ветер»

рый уничтожает их самих и людей из их окружения. Они неудачники. По крайней мере, к этому выводу я пришел после того, как провел несколько подробных интервью с заключенными убийцами. Во время съемок фильма «Просто ветер» для меня было важнее оставаться с потенциальными жертвами. Это сложная задача — заставить аудиторию почувствовать даже малейшую часть того, что испытывают жертвы, когда их преследуют. Герои моего фильма — простые рома: мать средних лет, воспитывающая своих детей, одиннадцатилетний мальчик и начавшая взрослеть девочка-подросток. Женщина ухаживает за своим отцом-инвалидом и в то же время работает уборщицей, дочь ходит в школу, а мальчишка бродит по окрестностям неподалеку от своего дома. Их пути расходятся на протяжении дня, но остается вопрос: увидят ли они друг друга вновь?

Когда рома в одиночестве

Я пытался не показывать их бьющими в бубны, играющими на скрипках или танцующими. Это слишком скучно. Мне было крайне интересно понять, что происходит, когда они остаются в одиночестве. Это очень волнующая тема, потому что расхожий образ ромов как инстинктивных созданий, плачущих и поющих одновременно, сочетается с фактом, что их почти всегда показывают в больших, хаотических группах. Как все стереотипы, этот тоже произрастает из реальности, но он весьма искажен, если только его мы и видим. Что происходит, когда рома уходят собирать дрова в одиночку? Когда они остаются дома? Что происходит, если рома не хотят соответствовать стереотипу, ожидаемому от них теми, кто посещает их поселения?

Зловещий мотив — идиотизм

Когда я писал сценарий, мотив все еще оставался загадкой. Что толкнуло людей на этот шаг? Они застрелили так называемых «трудолюбивых» рома, не «паразитов», и расистская логика не способна это объяснить. В конце концов, расисты любят подчеркивать, что не все рома и евреи создают проблемы, а только те, кто крадет, лжет, не работает и т.д. Только такие должны быть изолированы, загнаны в гетто и уничтожены. Я думаю, что двойной обман здесь в том, что, похоже, преступники убили «честных цыган» умышленно. Они считали, что единственной реакцией остальных будет кровная месть и в итоге раз-

разится гражданская война. Великий план. Закон называет это зловещим мотивом, а я называю идиотизмом. Расизм — не что иное, как фатальная последовательность ошибок в мотивации: иначе говоря, глупость.

Как созревают дети

Должен признаться: я не могу сопротивляться подросткам. Они настолько несусветны, невинны и вызывают раздражение. Подростки сами по себе — трагические персонажи, потому что это последняя стадия ясности перед тем, как наступит долгая мгла, которую мы называем взрослой жизнью. Особенно интересно в фильме то, как дети созревают среди расизма и нищеты. Мальчик, сыгранный Лайошем Шарканем, — некто вроде Гекльберри Финна, для которого атмосфера постоянной угрозы соседствует с жаждой приключений. Он живет приключениями и, вероятно, еще не сознает ужас положения, уготованного развитием этой истории. Он пытается разрешить трудные ситуации собственными средствами, что часто оборачивается душераздирающей нелепостью. Он менее вовлечен в реальные события, чем его мать, которую играет Каталин Тольди. И, конечно, это просто замечательно, поскольку сущность характера мальчика проистекает из его неведения или, скорее, из того факта, что он даже не может взять в толк, что происходит вокруг него. Когда мы начали снимать детей, многие члены нашей группы нервничали из-за них, но очень быстро оказалось, что проблема проста: реплики детей нужно переписать. И от проблем не осталось и следа. Как бы там ни было, работать с ними было здорово — дети держат всех начеку.

Кастинг и поиск

Вместе с ассистентом по кастингу я сел в машину, и мы начали поиск, объезжая школы в поселениях рома. Это продолжалось год с короткими перерывами. Кастинг — захватывающий процесс, суть которого невозможно объяснить. Что делает обстановку по-настоящему творческой? Решающий момент — если получается наслаждаться компанией друг друга, особенно компанией главных героев. Съемки фильма могут быть очень, очень продолжительными, а жизнь, похоже, довольно короткая.

Приключения с цыганами

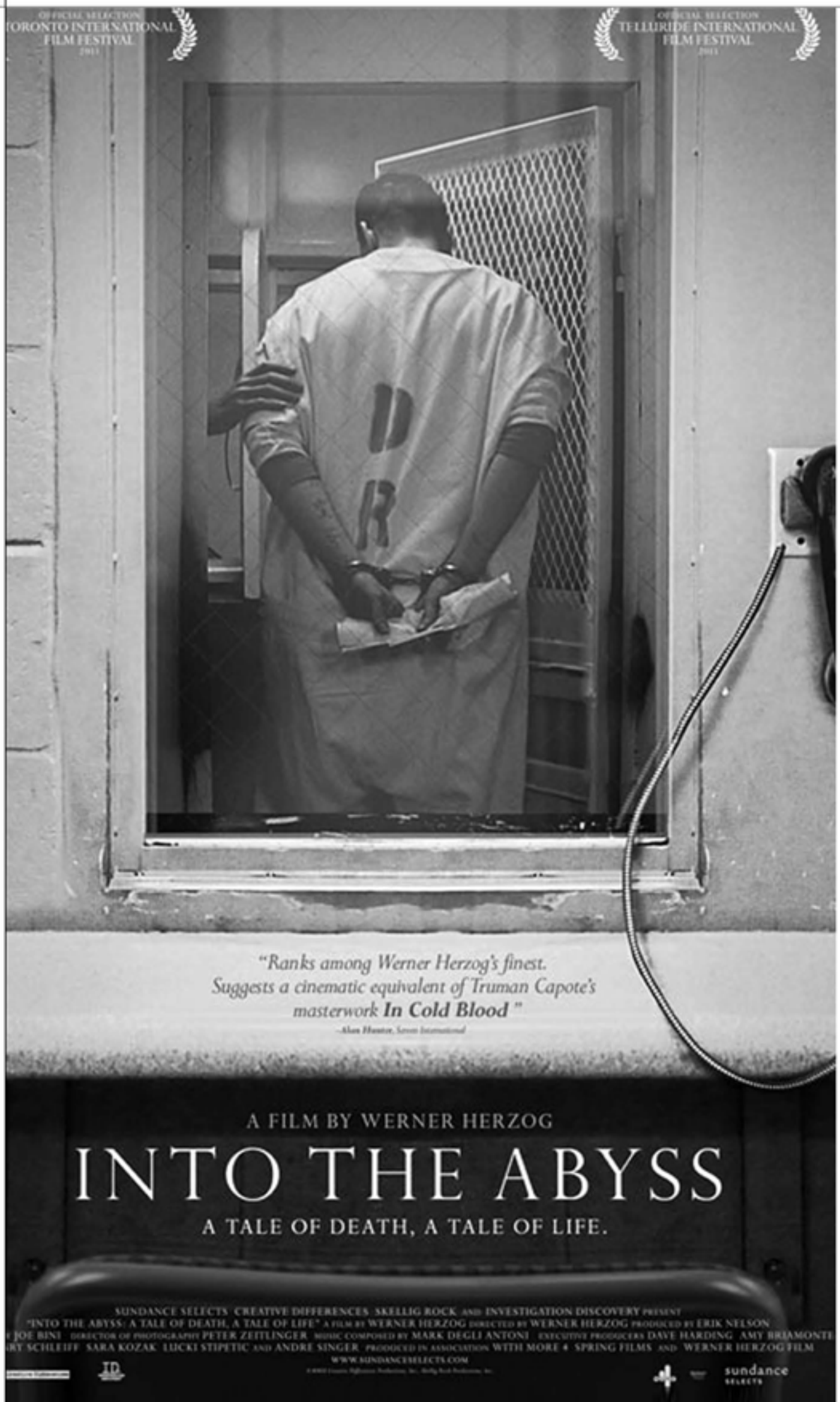
У меня было много приключений с цыганами, по большей части в детстве. В начальной школе моим лучшим другом был мальчик ром. Позже я сильно увлекся культурой ромни.

Был случай: меня так поколотил один парень, что я почти ослеп на один глаз; тот парень был ром. Потом я несколько лет не общался с ними, боялся. В последние два года я приобрел среди рома много друзей. Когда я рассказывал им о моих планах, кое-кто сразу терял к нам интерес, потому что мы были не из коммерческой телекомпании. Почти все они знали об убийствах и чувствовали себя в опасности. Расизм, конечно, есть и среди рома, но он проявляется более тревожно: в форме ненависти к себе. Думаю, настоящее положение дел в сообществе рома — это трагикомическая версия общественных настроений в стране.

Director's comment. http://www.filmpressplus.com/wp-content/uploads/dl_docs/Just-TheWind-Notes.pdf

Перевод с английского Дмитрия Десятерика

К О М М Е Н Т А Р И И



Плакат к фильму «В бездну», режиссер Вернер Херцог

БОРИС ЛОКШИН

В стиле казни

Все произошло из-за красивой красной машины с откидывающейся крышей. Они так ее захотели, что им пришлось проникнуть в дом и убить хозяйку. Труп завернули в одеяло, отвезли в соседний лес и сбросили в озеро. Потом вернулись, чтобы забрать машину. По дороге встретили хозяйкиного сына. Тот шел домой вместе с приятелем. Убили обоих и тоже свезли в лес. На машине катали знакомых девочек. Говорили, что выиграли ее в лотерею. Через трое суток их арестовали. Им было по восемнадцать лет.

Одного приговорили к смертной казни. Второму сильно повезло. Адвокаты притащили на суд его отца. Папа уже который год отсиживал свой сорокалетний срок по другому делу. Он толкнул перед присяжными пламенную речугу: «Пожалуйста, не убивайте моего сына! Это я во всем виноват! Я был дерьмом, а не отцом. А если бы я был отцом, а не дерьмом...» Две тетки-присяжные сломались и разревелись практически в зале суда. Скорее всего, это именно они проголосовали против смертной казни. (Приговор должен быть единогласным, а по результатам голосования двое присяжных оказались против.) Парню дали сорок лет. Как когда-то папе.

На самом деле это все какой-то бред. Два пацана совершают тройное убийство. Суд велит казнить одного, но оставляет в живых другого. И все только потому, что у этого другого нашелся красноречивый папа-уголовник. С другой стороны, жизнь вообще несправедлива. Смерть — тем более. Взять, например, тех троих, которых они убили...

Тот, первый, дожидался казни десять лет. 1 июля 2010 года ему сделали смертельную инъекцию. За восемь дней до этого Вернер Херцог взял у него интервью. Херцог в то время был во Франции. Снимал фильм про пещеры с рисунками первобытных людей. Фильм получился скучноватый, но его стоит смотреть из-за последних пяти минут. Недалеко от пещер расположена атомная электростанция. В процессе ее работы образуется избыток теплой и немного радиоактивной воды. В гигантских аквариумах, заполненных этой водой, ученые поселили крокодилов. Крокодилы мутировали и превратились в альбиносов. Финальные кадры фильма: два белых крокодила вертикально «стоят» в прозрачной воде и разглядывают друг друга внимательными голубыми глазами. Два удивительных взгляда из бездны. Две бездны рассматривают друг друга.

Незадолго до окончания съемок Херцогу позвонили из Америки и сказали, что есть такая редкая возможность: снять интервью с человеком, которо-

го через неделю будут убивать. И который заранее знает время собственной смерти с точностью почти до секунд... Это стоит фильма. Херцог прервал съемки и полетел в Техас.

Через толстое стекло приговоренный выглядел совсем безобидным. Даже беззащитным. Широкая и одновременно застенчивая улыбка. Лицо глуповатое и совсем детское. Немного выдающиеся вперед зубы придавали ему трогательное заячье выражение. Маленькие впалые глазки. Быстрые, как два зверька. Но и не совсем уже живые. Весьма вероятно, что название фильма пришло в голову Херцога тогда, когда он пытался поймать этот бегающий взгляд. Заглянуть в эту бездну за черными дырочками зрачков. Туда, где на самом дне шевелится страх.

Очевидно, Херцогу очень хотелось выманить этот страх наружу. Поймать и заснять. «Через восемь дней вас положат на эту штуку, ну и?.. Опишите, как вы себе ЭТО представляете?..» Голос Херцога за кадром. Про его голос кто-то сказал, что любая чушь, им произнесенная, кажется наполненной глубоким философским смыслом. Это голос профессионального гипнотизера. Вкрадчивый, даже ласковый. Одновременно сильный и глубокий. Гипнотическое воздействие многократно усиливается немецким акцентом. Немецкий акцент всегда действует, как приказ. Еще это голос доброго следователя на допросе. Ему немедленно хочется все рассказать.

Но его герой был крепкий орешек... На все вопросы Херцога он доброжелательно, даже радостно кивал и говорил, что он человек верующий и так далее... И что думать он себе про ЭТО не позволяет, потому что, если об ЭТОМ думать... И тому подобное... «Я не знаю, что случится... Посмотрим... Увидим в понедельник...» А может, он на самом деле ничего про ЭТО давно уже не думал. И не думать про ЭТО ему оставалось всего восемь дней.

Интервью длилось пятьдесят минут. Из них в фильм попало почти все. Но приговоренный вел себя, как заевшая пластинка. Все повторял одно и то же: про Бога, про небеса и про то, что он ни в чем не виноват. Так что зритель испытывает не ужас, а скорее, нарастающий дискомфорт.

Наибольшее впечатление производит не само интервью, а приход и уход героя. Как его вводили в крошечную комнату с толстым стеклом в стене. Через стекло велась съемка. Как двое конвойных расстегивали наручники у него за спиной. Как он устраивался за столиком перед стеклом. Как надевал наушник. Как доставал какие-то бумажки из кармана робы. Как одновременно улыбался этой своей идиотской улыбкой. Как в конце интервью вставал. Как через плечо что-то говорил конвою. Как опять улыбался. Как суетливо собирал свои бумажки.

Что там в них было? Просьба о помиловании? Куда? К кому? Он же не мог не знать: губернатор Техаса еще ни разу никого не помиловал. Ни тот, который стал президентом в год убийства, ни этот, который сейчас пытается им стать. А кроме губернатора его никто помиловать и не мог.

Нет, нельзя сказать, что это интервью полностью получилось. Зато как здорово вышел пожилой тюремный капеллан с испанской фамилией! Тот, который сопровождает приговоренных к смерти. А во время экзекуции он держит приговоренных за лодыжку. Если те, конечно, позволяют. Херцог снял капеллана на фоне поля, тесно засеянного маленькими одинаковыми крестиками. Под ними тела казненных, не востребованные родными и похороненные за государственный счет. Сотни и сотни крестиков. Никаких имен. Только длинные номера. Почему-то дробные. 62384/16...

Капеллан рассказал про двух белочек. Не сразу рассказал, а в конце интервью. Когда уже плакал. Он только обмолвился про белочек. Что встретил их, когда играл в гольф. А Херцог за них ухватился и попросил описать. Вот тут капеллан и расплакался. Ведь там все так прекрасно на этом поле для гольфа. И небо, и трава, и все... А этих двух белочек он чуть не переехал на своем гольфмобиле. Белочки гонялись друг за другом и так заигрались, что буквально прыгнули капеллану под колеса. Он каким-то чудом успел увернуть-

ся. И он тогда подумал: вот белочки... Что белочки? Заячья улыбка приговоренного. Зайчики... белочки... Капеллан очень торопился. Через двадцать минут он должен был приступать к исполнению своих обязанностей. Очередная смертная казнь была назначена на вечер.

За что с ними так? Не с теми, которых приговорили. Тех известно, за что... А вот с этими, которые держат их за лодыжку... В процедуре приведения приговора в исполнение задействовано множество людей. Каждый исполняет свою четко прописанную в протоколе роль. Безумие смертной казни засасывает в свою воронку множество людей. К тому же смертная казнь в Америке — публичное мероприятие. На казни обязательно присутствует публика. Зрители. Это родственники убитого, родственники жертвы, пара журналистов, адвокаты... Херцог заглядывает в эту смертельную воронку взглядом, в котором смертельное любопытство преобладает над сочувствием.

То, что показано у фон Триера в «Танцующей в темноте», довольно близко к действительности. Только без музыки и танцев. Одна стена в комнате для казни наполовину стеклянная. За стеклом что-то вроде зрительного зала. Кресла для зрителей. В обычное время стекло закрыто занавеской. Во время казни занавеску поднимают. Виселицу давно уже нигде не используют. Смертельная инъекция — самый гуманный вид казни. Вместо виселицы обычная кровать на колесах. Что-то вроде больничной каталки. Только с ремнями и поперечной перекладиной для рук. Получается как бы такое мягкое лежачее распятие. Вместе с казнимым и капелланом в комнату входят еще пятеро. Двое отвечают за ноги, двое за руки, один за плечи. Это на случай, если убиваемый вдруг попытается поднять голову.

Закон не разрешает казнить человека, если тот находится в бессознательном состоянии. Или просто не соображает, что с ним делают. Казнь есть высшая мера наказания. Если убиваемый не понимает, что его убивают, получается убийство, а не казнь. Наверное, отсюда и пошло выражение *«execution style»*. Убийство в стиле казни, это когда убиваемый понимает, что с ним делают.

Камера Херцога довольно безразлично скользит по орудию казни, а потом надолго замирает на электронных часах на стене. Часы отщелкивают секунды. Смертельную дозу вводят точно в определенное время. Это как ждать Нового года. Только страшно. В этой предопределенности человеческого произвола, в том, что люди заблаговременно решают, в какую именно секунду прекратить чью-то жизнь, есть что-то невыносимо кощунственное. Даже для атеиста.

А еще ведь есть посекундный протокол состояния приговоренного в момент казни. Вот в эту секунду ему ввели такое вещество. А в эту такое. Вот прекратилось дыхание. А вот остановилось сердце.

Херцог берет интервью у человека, который участвовал в ста двадцати трех казнях. Проводил с приговоренными их последние часы. Принимал заказ на последнюю еду. Приносил. Сопровождал к месту казни. Отвечал за левую руку. Сто двадцать четвертой приговоренной была женщина. И она, пока была жива, все благодарила его за вежливое обращение. После этого он сломался и бросил работу. Потерял пенсию, еще какие-то там блага. Говорит, что нет у человека такого права — отнимать жизнь другого человека.

Впрочем, Херцог не снимает фильм против смертной казни. Он с самого начала предупреждает зрителя, что сам он, конечно, против, но это не его страна и не его дело. Его дело — кино. Он прав, наверное. Тем более сочувствие — это последнее, что можно ждать от Херцога как режиссера. Его любопытство всегда перевесит сострадание. В его вопросах есть что-то вивисекторское. Его любимый вопрос начинается со слова «Опишите...»: «Опишите, что произойдет с вами 1 июля...», «Опишите вашу встречу с белочками...», «Опишите его руки...»

Последний вопрос был задан безумной, по всей вероятности, тетке, которая по переписке познакомилась со вторым, не казненным убийцей и вышла за него замуж. Прямые контакты с заключенными запрещены. Только через стекло. Но как-то во время одного из свиданий им дали подержаться за руки: «Опишите его руки...» «Они намного больше моих. У меня крошечные, а у него — огромные. И он всегда держит мои руки не так, а вот так...» Каким-то образом ей удалось от «мужа» забеременеть. Херцог предполагает тюремную контрабанду. Тетка не подтверждает и не отрицает. Смущенно улыбается...

Взгляд Херцога в бездну особенно любопытен тем, что, заглядывая туда, он как будто ищет в ней собственное отражение. Слепок своего безумия. Когда-то у него было идеальное персонифицированное зеркало. Это зеркало звали Клаус Кински. Потом оно разбилось, и с тех пор Херцог ищет его в ком угодно и где угодно: в сумасшедшем, которого сожрали гризли на Аляске, в одержимых полярниках, в крокодилах-альбиносах, во взгляде приговоренного к смерти.

Кстати, о крокодилах: сейчас в Америке в самом разгаре республиканские праймериз. Члены республиканской партии выбирают, кто станет их кандидатом на будущих президентских выборах. Учитывая разочарование в Обаме, этот человек, по всей вероятности, станет президентом страны. Во время очередных публичных дебатов журналист обратился к одному из кандидатов — техасскому губернатору Перри. Журналист начал с напоминания о том, что, пока Перри был губернатором, в его штате казнили 234 человека — больше, чем во всех остальных штатах вместе взятых... Зал не дал журналисту закончить вопрос, разразившись бурными аплодисментами в адрес губернатора.

На пресс-конференции после нью-йоркской премьеры Херцог говорил, что больше всего его интересует человеческая природа, «человечность», то, что делает человека человеком. Разумеется, он лукавил. Настоящий интерес вызывает у него не человек, а то, что вытесняет человека, уничтожает человечность. Смертная казнь страшна не своей жестокостью. Смертная казнь — предельная форма абсурда. Человечность перемалывается между жерновами абсурда. Наступает безумие. Открывается бездна.

P.S. Сразу после фильма «В бездну» (Into the Abyss) Вернер Херцог снял документальную картину «Камера смертников» (Death Row, 2012). Это четыре портрета приговоренных к смерти, которые ожидают исполнения приговора в техасской тюрьме максимально строгого режима. Премьера «Камеры смертников» состоялась на 62-м Берлинском кинофестивале.

ВКЛАД В ИСТОРИЮ

СЕМЕН ЭКШТУТ

«По манию царя»

БОРОДИНО — ПОБЕДА ИЛИ ПОРАЖЕНИЕ?

«Это была битва великанов». Так Наполеон оценил Бородинское сражение. Потери в командном составе с обеих сторон были огромны: в русской армии убиты и смертельно ранены четыре, ранены и контужены двадцать три генерала; в Великой армии убиты или умерли от ран двенадцать генералов, ранены один маршал и тридцать восемь генералов. На следующий день после Бородинской битвы главнокомандующий генерал от инфантерии светлейший князь Михаил Илларионович Кутузов донес императору: «Сражение было общее и продолжалось до самой ночи. Потеря с обеих сторон велика: урон неприятельской, судя по упорным его атакам на нашу укрепленную позицию, должен весьма нашу превосходить. Войски Вашего Императорского Величества сражались с неимоверною храбростию. Батареи переходили из рук в руки, и кончилось тем, что неприятель нигде не выиграл ни на шаг земли с превосходными своими силами.

Ваше Императорское Величество изволите согласиться, что после кровопролитнейшего и 15 часов продолжавшегося сражения наша и неприятельская армия не могли не расстроиться, и за потерею, сей день сделанною, позиция, прежде занимаемая, естественно, стала обширнее и войскам невместною, а потому, когда дело идет не о славах выигранных только баталий, но вся цель будучи устремлена на истребление французской армии, ночевав на месте сражения, я взял намерение отступить 6 верст ...в теплом уповании на помощь всевышнего и на оказанную неимоверную храбрость наших войск увижу я, что могу предпринять противу неприятеля»[1].

Кутузов, если судить по его витиеватому донесению, ни слова не сказал о том, что Бородинская битва была им выиграна, а сделал акцент на том, что Наполеон не сумел разгромить русскую армию в так давно ожидаемом им генеральном сражении, и убеждал государя в собственном намерении дать новое сражение. Это донесение главнокомандующего было отредактировано рукой государя и частично опубликовано в № 71 газеты «Санкт-Петербургские ведомости» от 3 сентября 1812 года. Свойственная началу XIX века *«растянутая одновременность»* (Н.Эйдельман) событий не позволит никому из современников сопоставить, что в этот же день Великая армия императора Напо-

[1] «Бородино. Документальная хроника» (сост. А.М.Валькович, А.П.Капитонов). М., 2004, с. 165.

леона I заняла Москву. А ведь еще 6 августа главнокомандующий в Москве генерал от инфантерии граф Федор Васильевич Ростопчин с пеной у рта уверял своего друга князя Петра Ивановича Багратиона: «Неужели... Москву осквернит француз? Он говорил, что проебет Россию и сделает из ней блядь; а мне кажется, что она целкой останется. Ваше дело ее сберечь! — а наше держать в чистоте»[2]. Граф Ростопчин оказался неважным пророком. Главная квартира императора Наполеона расположилась в Кремле. Французам достались в Москве богатые военные трофеи: 156 орудий, 75 тысяч ружей, 40 тысяч сабель и множество другого оружия. Но ни Александр I, ни жители Петербурга еще не знали об этом.

Спустя три дня после Бородинского сражения, 29 августа 1812 года, Кутузов вновь рапортовал Александру I: «Баталия, 26-го числа бывшая, была самая кровопролитнейшая из всех тех, которые в новейших временах известны. Место баталии нами одержано совершенно, и неприятель ретировался тогда в ту позицию, в которую пришел нас атаковать. Но чрезвычайная потеря, и с нашей стороны сделанная, особливо тем, что переранены самые нужные генералы, принудила меня отступить по Московской дороге»[3]. Первое донесение Кутузова о Бородинском сражении было доставлено в Петербург 30 августа. На следующий день, 31 августа 1812 года, царь пожаловал Кутузову чин генерал-фельдмаршала и сто тысяч рублей единовременно, а его супруга княгиня Екатерина Ильинична получила высокое придворное звание статс-дамы. Всем нижним чинам, принявшим участие в сражении, Александр I предписал выдать по пять рублей на человека и повелел Кутузову представить к награде отличившихся воинов русской армии: «Мы ожидаем от вас особенного донесения о сподвизавшихся с вами главных начальниках, а вслед за оным и обо всех прочих чинах, дабы по представлению вашему сделать им достойную награду».

Лишь 29 сентября 1812 года в деревне Леташевка, куда из села Тарутино пятью днями ранее была перенесена Главная квартира русской армии, фельдмаршал Кутузов подписал рапорт на имя государя, в котором испрашивал награды пятидесяти отличившимся генералам. В зависимости от чина и заслуг каждого военачальника фельдмаршал просил государя пожаловать им различные знаки отличия: чины, ордена, золотое оружие. Лишь трех генералов — лично известных государю графа Строганова, графа Сен-При, принца Мекленбургского — Кутузов не стал представлять к конкретной награде, оставив это на благоусмотрение императора. Угодливость фельдмаршала перед сильными мира сего не имела предела и часто перерастала в раболепие[4]. Опытный царедворец резонно посчитал, что не стоит ограничивать монаршую милость и что Александр I щедро наградит тех, кого он хорошо знает. Отдельным рапортом в тот же день были представлены к наградам «полные» генералы: начальник Главного штаба соединенных армий Беннигсен и главнокомандующий 1-й Западной армией Барклай де Толли. «Достоинство первого и служба последнего, будучи известны Вашему Величеству, посему и награждения заслуг их предаю Высочайшему устремлению»[5].

Москва еще была занята французами, сообщение Главной квартиры с Петербургом осуществлялось кружным путем, поэтому даже безостановочно скакавшие срочные курьеры добирались до северной столицы не через три дня, как это было до сдачи Москвы, а спустя девять дней. «Растянутая одновременность» событий еще бестелеграфного века возросла в три раза. Поэтому два рапорта фельдмаршала были доставлены государю не ранее 8 октября. Но что делал в это время император Александр I ?

---

[2] «1812—1814. Секретная переписка генерала П.И.Багратиона. Личные письма генерала Н.Н.Раевского. Записки генерала М.С.Воронцова. Дневники офицеров русской армии» (сост. Ф.А.Петров и др.). М., 1992, с.179.

[3] «Бородино. Документальная хроника», с. 129—130.

[4] Троицкий Н. Фельдмаршал Кутузов: мифы и факты. М., 2002, с. 73, 79—80.

[5] «Бородино. Документальная хроника», с. 265.

Сентябрь и октябрь рокового для всей России 1812 года царь пребывал в томительном бездействии в своем дворце на Каменном острове в Петербурге. Именно в это время произошло духовное обновление Александра Павловича: дитя скептического осьмнадцатого столетия впервые обратился к Богу, начал читать Библию. «Пламенная и искренняя вера проникла к нему в сердце и, сделавшись христианином, он почувствовал себя укрепленным»[6]. Между тем его державной власти как никогда раньше угрожало крушение. По Петербургу ползли слухи о готовящемся дворцовом перевороте, называли даже имя новой государыни — императрицы Елизаветы Алексеевны, брошенной супруги Александра. Знатная придворная дама графиня Роксандра Скарлатовна Эдлинг вспоминала: «К любопытным особенностям Александровского царствования принадлежит то, что должностные лица постоянно оправдывали себя в глазах общества и всю вину взваливали на особу государя. ...Сильный ропот раздавался в столице. С минуты на минуту ждали волнения раздраженной и тревожной толпы. Дворянство громко винило Александра в государственном бедствии, так что в разговорах редко кто решался его извинять и оправдывать.

...Приближалось 15 сентября — день коронации, обыкновенно празднуемый в России с большим торжеством. Он был особенно знаменателен в этот год, когда население, приведенное в отчаяние гибелью Москвы, нуждалось в ободрении. Уговорили государя на этот раз не ехать по городу на коне, а проследовать в собор в карете вместе с императрицами. Тут в первый и последний раз в жизни он уступил совету осторожной предусмотрительности, но по этому можно судить, как велики были опасения. Мы ехали шагом в каретах о многих стеклах, окруженные несметною и мрачно-молчаливою толпою. Взволнованные лица, на нас смотревшие, имели вовсе не праздничное выражение. Никогда в жизни не забуду тех минут, когда мы вступали в церковь, следуя посреди толпы, ни единым возгласом не заявлявшей своего присутствия. Можно было слышать наши шаги, а я была убеждена, что достаточно было малейшей искры, чтобы все кругом воспламенилось. Я взглянула на государя, поняла, что происходило в его душе, и мне показалось, что колена подо мною подгибаются»[7].

Спустя три недели после этого смятения царь получил два рапорта Кутузова, в которых фельдмаршал испрашивал награды за Бородинское сражение. И хотя фельдмаршал представил генералов к награде, руководствуясь повелением государя, это повеление было дано Александром еще *до того*, как он узнал о сдаче Москвы. Кутузов же исполнил это повеление так, словно после кровопролитного сражения не было ни сдачи Москвы, ни потери в Москве громадного количества различного оружия, которым можно было вооружить целую армию. Однако, несмотря на все это, Кутузов не стал проявлять скромность и просил для генералов очень высокие награды. В ответ император не стал торопиться с утверждением наград. Две недели представления фельдмаршала не получали апробации государя.

Составлению обширного наградного списка предшествовала большая, сопровождавшаяся интригами подготовительная работа, которая не могла быть сделана в одночасье. «Я в Главную Квартиру почти неежжу, она всегда отдалена. А более для того, что там интриги партий, зависть, злоба, а еще более во всей армии егоизм, не смотря на обстоятельствы Рассии, о коей ни кто не заботится»[8]. Так с множеством орфографических ошибок генерал-лейтенант Николай Николаевич Раевский писал своему дяде по матери графу Александру Николаевичу Самойлову 7 октября 1812 года из Тарутинского лагеря.

---

[6] Эдлинг Р. Записки. — В сб.: «Державный сфинкс». М., Фонд Сергея Дубова, 1999, с. 178—179.

[7] Там же, с. 165, 178, 179.

[8] «1812—1814. Секретная переписка...», с. 228.

И князь Кутузов, и император Александр оказались в нелегком положении: «надобно было, рассматривая достоинство оказанных отличий, соразмерять вознаграждения»[9]. Соизмерять приходилось не только с достоинством отличий, но и со служебным положением лиц, совершивших подвиг. Исключительный подвиг далеко не всегда увенчивался адекватной его значимости наградой. Высшие степени орденов могли быть даны лишь тем из отличившихся, кто находился на вершине служебной иерархии и уже имел предыдущие награды, которые жаловались в строгой последовательности — от низших к высшим. Возникла очень непростая ситуация. С одной стороны, почти каждый из отличившихся в Бородинской битве генералов имел неоспоримое право претендовать не просто на очередную боевую награду, а на нечто исключительное, из ряда вон выходящее. С другой стороны, русская армия проявила массовый героизм, поэтому так сложно было ранжировать награды отличившимся. Дав слишком щедрую награду одному генералу, Александр I рисковал нанести незаслуженное оскорбление другому.

Если судить по рапорту Кутузова, то можно сделать вывод, что спустя месяц после Бородинской битвы фельдмаршал расценивал это кровопролитное сражение как несомненную победу русской армии. Три генерала были представлены им к военному ордену св. Георгия Победоносца 2-го класса. Орден представлял собой большой белый крест, носимый на шее на полосатой черно-оранжевой ленте, и золотую ромбовидную Георгиевскую звезду, носимую на левой стороне груди. Это была очень высокая и весьма редко даваемая награда, жаловавшаяся лишь за выигранные битвы и победоносные сражения. К св. Георгию 2-го класса были представлены генералы от инфантерии Дмитрий Сергеевич Дохтуров (Докторов) и Михаил Андреевич Милорадович и генерал-лейтенант Петр Петрович Коновницын, чьи заслуги были неоспоримы не только в Бородинской битве, но и в предшествующих арьергардных боях. «Некоторые дела были весьма кровопролитны. Я сего генерала отлично рекомендую»[10], — так было сказано о Коновницыне. Генерал от инфантерии Михаил Богданович Барклай де Толли просил об этой же награде и для артиллерии генерал-майора Ермолова, начальника Главного штаба 1-й Западной армии, но его представление не было уважено светлейшим князем. В итоге Ермолова представили к Александровской ленте — награде менее престижной, чем Георгиевская звезда, но исключительной для генерал-майора. Однако ни одно из этих представлений не было удовлетворено императором. Дохтуров и Милорадович были награждены алмазными знаками ордена св. Александра Невского, Коновницын получил шпагу с алмазами, а Ермолов был вынужден довольствоваться орденом св. Анны 1-й степени, так называемой Анненской лентой, что вызвало его нескрываемое раздражение.

«Главнокомандующий военный министр Барклай де Толли, отъезжая из армии в сентябре месяце, поручил директору министерской своей канцелярии флигель-адъютанту полковнику Закревскому показать мне собственноручный рапорт его фельдмаршалу, которым просил представить меня к награде орденом св. Георгия 2-го класса. Конечно, не приличествовало назначать мне награду, к которой представлен сам главнокомандующий, но сколько же несправедливо просить Анненскую ленту наравне с бригадными командирами и шефами полков, награду, получаемую за смотры войск и парады»[11].

---

[9] См.: «Записки А.П.Ермолова. 1798—1826» (сост. В.А.Федоров). М., 1991, с. 259.

[10] «Бородино. Документальная хроника», с. 267.

[11] «Записки А.П.Ермолова. 1798—1826», с. 259. В иерархии императорских орденов орден св. Александра Невского занимал третье место по старшинству и почитался весьма высокой наградой, в быту называемой Александровской лентой. Алмазные знаки этого ордена считались высшей его степенью: они жаловались лишь тем, кто уже имел Александровскую ленту. Однако если алмазные знаки ордена св. Александра Невского можно было получить и в мирное время, то орден св. Георгия 2-го класса был наградой исключительно боевой и находился вне орденской иерархии. Анненская лента располагалась на две ступени ниже Александровской ленты.

Однако посмотрим на эту конфликтную ситуацию не глазами обиженного и склонного к интригам честолюбивого генерала, а постараемся постигнуть логику императора. В рапорте Кутузова о подвиге генерала Ермолова было сказано весьма обстоятельно: «При устроении 1-й армии и приготовлении оной к бою содействовал с большою деятельностью и благоразумием, и когда неприятелю удалось взять центральную батарею и опрокинуть часть 7-го корпуса, который оную прикрывал, 24-й же дивизии приказано было опять сию батарею взять, то сей генерал кинулся сам вперед, ободрил своим примером солдат, и вмиг сия батарея опять была взята и неприятель, в оной находящийся, весь истреблен, при каком случае взят в плен французский генерал Бонами»[12]. Генерал проявил личное мужество и отвагу, но начальник Главного штаба армии не должен лично водить в контратаку пехотный батальон, что сделал Ермолов во время схватки за батарею Раевского. При этом двуличный генерал умолчал о подвиге, который совершил старший адъютант Барклая майор Владимир Иванович Левенштерн. Отважный лифляндский барон во главе пехотного батальона одним из первых ворвался на занятую французами батарею, был ранен, но остался в строю. Затем неустрашимый офицер, собрав несколько драгун, отбил у французов захваченную ими русскую пушку и был снова ранен. Ермолов стал свидетелем подвига адъютанта, даже лицемерно поздравил его с предстоящим награждением Георгиевским крестом, но не стал представлять майора к заслуженной награде, желая приписать успех только себе. За Бородинское сражение майор Левенштерн, в отличие от генерал-майора Ермолова, не получил никакой награды — ни чина, ни ордена[13].

В чем же была логика императора? Во-первых, ни один из представленных генералов не получил орден более высокого достоинства, чем тот, который просил для него Кутузов. Существовала устойчивая традиция, что после победоносных сражений венценосец, являя монаршую милость к некоторым особо отличившимся военачальникам, повышал ранг испрашиваемых для них в реляции наград на одну или две ступени. Однако на сей раз традиция была нарушена. За Бородинское сражение никто не был удостоен ордена св. Андрея Первозванного — высшего ордена Российской империи. Во-вторых, государь внес в представление Кутузова *шестнадцать собственноручных помет*. Поскольку одна из помет относилась к двум фамилиям, монарх явил свою волю и лично распорядился относительно награждения семна-

---

[12] «Бородино. Документальная хроника», с. 269.

[13] Там же, с.298—299. Барон Левенштерн вспоминал: «В тот момент все признали за мою заслугу, что я увлек всех своим примером. Генерал Ермолов поцеловал меня на самой батарее и тут же поздравил меня с Георгием, который я, несомненно, должен был получить. Но впоследствии, когда этот эпизод был признан самым выдающимся событием дня, *другие лица пожелали присвоить себе эту честь и пожалели о том, что они были слишком откровенны в выражении своих чувств, в тот момент, когда пролитая кровь заставила смолкнуть вражду.* Генерал Ермолов, Кикин и я были ранены; храбрый граф Кутайсов был убит. ...Я встретился в госпитале с генералом Ермоловым и графом Остерманом. Первый, под впечатлением совершившегося, осыпал меня похвалами и просил у меня прощения, сознавшись, что он был виноват передо мною, и объявил, что впредь он будет всегда приятелем человека, которого он видел на белой лошади в пятидесяти шагах перед Томским батальоном и который первый пошел на штурм батареи; он присовокупил, шутя: «Вы вполне заслужили Георгиевский крест, да и сами походили на Георгия на вашей белой лошади с саблей в руке». *Впоследствии он предал все это забвению, и в настоящее время во всех реляциях упоминается о нем, как о том офицере, который стал во главе батальона и повел его на холм.* Искажено даже название полка, коему принадлежала честь этого подвига. Ничего не требуя для себя, я вступаюсь только за честь Томского полка. Генералу Ермолову было также излишне присваивать себе мое место, как Суворову место того офицера, который первый пошел на штурм Измаила. Честь взятия этой батареи принадлежит по праву генералу Ермолову. *Я имел только счастье подать к тому первый пример.* Он был начальник штаба, а я простой майор, следовательно, между нами не могло быть никакого соревнования, никакого соперничества» («Записки генерала В.И.Левенштерна». «Русская старина», 1900, № 12, с. 572—582. Курсив мой. — *С.Э.*). Лишь 18 декабря 1813 года, после рапорта, поданного им 5 июня 1813 года на имя генерала Барклая де Толли, барон Левенштерн был удостоен ордена св. Георгия 4-го класса и в том же году получил чин подполковника.

дцати из пятидесяти генералов, представленных к награде за Бородино. В двух случаях Александр I произвел в следующий чин тех генералов, награждение которых было оставлено на его благоусмотрение: графа Строганова, графа Сен-При, принца Мекленбургского. Трем генерал-майорам вместо ордена св. Владимира 2-й степени он пожаловал чин генерал-лейтенанта. Чин *за отличие* был предпочтительнее очередного ордена, поэтому можно утверждать, что генералы барон Корф, Васильчиков и Неверовский получили за Бородино более престижную награду, чем орден, к которому их представил фельдмаршал[14]. Итак, «по манию царя» шесть генералов были произведены в следующий чин, что ощутимо продвинуло их по службе. Отныне эти генералы могли получить под свое начало не только дивизию, но и корпус. Но не все царские пометы были таковы. *Одиннадцать поправок,* сделанных Александром I, целенаправленно снижали, как правило, на одну ступень достоинство жалуемых наград. Фельдмаршал представлял генералов к наградам экстраординарным — царь не стал проявлять монаршую милость и пожаловал очередные боевые ордена.

Кутузов представил трех генералов к награждению шпагами с алмазами. Об одном из них, отважном кавалерийском начальнике генерал-майоре Семене Давыдовиче Панчулидзеве, в рапорте Кутузова было сказано так: «Командуя Изюмским гусарским полком, атаковал неприятельскую кавалерию и, когда сей полк был приведен в беспорядок, к устроению его показал собою пример храбрости и неустрашимости»[15]. Это представление и два ему подобных были удовлетворены Александром. Кроме того, еще три генерала были награждены шпагами с алмазами вместо высоких орденов, которые просил для них Кутузов. Император не сделал исключения даже для своего дяди генерала от кавалерии герцога Александра Вюртембергского. «По получении раны князем Багратионом, между тем временем, пока прибыли прежде генерал-лейтенант Коновницын, а потом генерал Докторов (Дохтуров. — *С.Э.*) к принятию командования левым крылом, поручено было его светлостью устроение потерпевших знатно оного войск, что исполнил он с желаемым успехом». Учитывая высокий чин брата вдовствующей императрицы Марии Федоровны, фельдмаршал представил герцога — единственного среди всех генералов — к ордену св. Владимира 1-й степени. Орден св. Владимира 1-й степени занимал второе место в иерархии императорских орденов, уступая первенство лишь ордену св. Андрея Первозванного. Этим представлением искушенный в придворных интригах фельдмаршал хотел угодить как вдовствующей императрице, так и государю. Современники были хорошо осведомлены о склонности светлейшего князя к интригам. Князь Багратион, узнав о назначении Кутузова главнокомандующим, писал с нескрываемым негодованием: «Хорош и сей гусь, который назван и князем и вождем! ...Теперь пойдут у вождя нашего сплетни бабьи и интриги»[16]. Император легко разгадал придворный маневр Кутузова, не утвердил представление и наградил герцога Вюртембергского шпагой с алмазами. Это решение было справедливо. Сомнительные заслуги дяди по «устроению» войск левого фланга не шли ни в какое сравнение с реальными заслугами Дохтурова и Коновницына, вынесших на своих плечах всю тяжесть сражения на этом фланге. И государь не захотел дать герцогу более высокую, чем этим генералам, награду.

Золотое оружие с надписью «За храбрость» было очень достойной боевой наградой. (Из золота изготавливались эфес оружия и приборные металличе-

---

[14] В иерархии императорских орденов орден св. Владимира 2-й степени, в быту именуемый Владимирской звездой, превосходил орден св. Анны 1-й степени, но уступал ордену св. Александра Невского.

[15] «Бородино. Документальная хроника», с. 271.

[16] Князь П.И.Багратион — графу Ф.В.Ростопчину. 16 августа 1812 года. — В кн.: Дубровин Н. Отечественная война в письмах современников. СПб., 1882, с. 101.

ские части ножен.) Эта награда считалась самостоятельным знаком отличия. Имена тех, кто был ею удостоен, вносились в кавалерские списки наравне с кавалерами орденов. Офицеры от прапорщика до полковника включительно получали Золотое оружие с надписью «За храбрость», а жалуемое генералам наградное оружие украшали алмазами. Однако если наградное генеральское оружие давалось не просто за храбрость в сражении, а за полководческое искусство или выигранную битву, то на шпаге делалась соответствующая надпись. Например, 23 ноября 1807 года Милорадовичу была пожалована Золотая шпага с алмазами и надписью «За храбрость и спасение Букарешта», а 29 сентября 1826 года Николай I наградил генерала Паскевича Золотой шпагой с алмазами и надписью «За поражение персиян при Елисаветполе». Ни один из шести генералов, награжденных холодным оружием за Бородинскую битву, не был удостоен шпаги с надписью, поясняющей, что оружие дано именно за сражение 26 августа 1812 года. Царь поощрил генеральскую отвагу на поле боя, но он не счел нужным отметить их полководческие заслуги. Александр I очень хорошо отличал одно от другого. Когда Кутузов представил генералов к награде именно за храбрость в бою и попросил для них шпаги с алмазами или ордена св. Георгия 3-го класса и св. Владимира 3-й степени, которые никак не ассоциировались с полководческим искусством, то государь без возражений утвердил представление и пожаловал эти награды.

Командир драгунской бригады и шеф Оренбургского драгунского полка генерал-майор Степан Васильевич Дятков был известен как мужественный и умелый командир. В битве при Прейсиш-Эйлау он был ранен пулей в живот, под Смоленском — пулей в правое плечо, во время Бородинской битвы — картечью в кисть правой руки. За Бородино Кутузов представил Дяткова к ордену св. Владимира 3-й степени: «Подавал Оренбургскому драгунскому полку пример храбрости и вел сам полк в атаку, причем был тяжело ранен»[17]. Император уважил это представление, и генерал-майор получил шейный крест св. Владимира 3-й степени. Генерал-квартирмейстер соединенных армий генерал-майор Михаил Степанович Вистицкий был представлен к ордену св. Анны 1-й степени с алмазами. Генерал проявил не только личное мужество, но и исполнительность и распорядительность. «При сильной атаке левого фланга наших войск находился, исполняя приказания мои, под сильными ружейными выстрелами неприятельских стрелков, содействовал в расположении войск, в особенности левого фланга, и вообще во все время сражения служил примером отличной храбрости»[18]. Император уважил и это представление.

Но Александр I отказал Дохтурову, Милорадовичу и Коновницыну в ордене св. Георгия 2-го класса, коим согласно орденскому статуту награждались лишь «отличнейшие воинские доблести». По мнению государя, ни один из них не проявил полководческой доблести во время кровопролитного сражения. Александр I исходил из краеугольного положения орденского статута и, не утвердив представление фельдмаршала, действовал в точном соответствии с этим положением: «Ни высокий род, ни прежние заслуги, ни полученные в сражениях раны не приемлются в уважение при удостоении к ордену св. Георгия за воинские подвиги; удостаивается же оного единственно тот, кто не только обязанность свою исполнял во всем по присяге, чести и долгу, но сверху сего ознаменовал себя на пользу и славу Российского оружия особенным отличием...». Для военачальников такого ранга, какой имели Дохтуров, Милорадович и Коновницын, добросовестное исполнение служебных обязанностей предполагало наличие полководческих доблестей. Но именно этих доблестей ни один из них, по мнению

[17] «Бородино. Документальная хроника», с. 271.
[18] Там же.

царя, не проявил во время продолжительного и кровопролитного Бородинского сражения. Внимательно изучив рапорт фельдмаршала Кутузова, Александр I пришел к выводу, что в ходе битвы эти весьма достойные генералы проявили: Дохтуров — твердость в обороне, Милорадович — необыкновенную силу духа и отличную храбрость, Коновницын — благоразумие и мужество. Ни один из этих генералов не ознаменовал себя особенным полководческим отличием, поэтому император не стал награждать их полководческим орденом св. Георгия 2-го класса. Лишь один-единственный военачальник получил Георгиевскую звезду за Бородинскую битву. Им стал Барклай де Толли. Император оценил не только его личную храбрость в Бородинском сражении, во время которого под Барклаем было убито пять лошадей, но и проявленное военным министром в начальный период войны полководческое искусство. Именно глубоко обдуманный замысел Барклая, его «скифский» план, помог русской армии избежать преждевременного генерального сражения и неминуемого разгрома в битве с превосходящими силами противника.

Александр I не посчитал Бородинскую битву тем сражением, которому суждено навсегда остаться в военной летописи государства Российского, и не пожелал увековечить память о нем золотым крестом для офицеров или серебряной медалью для нижних чинов. В собрании Государственного Исторического музея хранятся серебряные медали для нижних чинов за участие в победоносных сражениях: Кунерсдорфском в 1759 году, Кагульском в 1770-м, Чесменском в 1770-м, Кинбурнском в 1787-м, Очаковском в 1788-м, Измаильском в 1790-м. В этом созвездии медалей нет медали за Бородино. Уже существовала традиция отмечать выигранные сражения наградными офицерскими золотыми крестами на Георгиевской ленте. При Екатерине II были выбиты кресты за взятие Очакова, Измаила и Праги (предместье Варшавы). При Александре эта традиция была продолжена и появились кресты за Прейсиш-Эйлау и Базарджик. Кто помнит сейчас эти сражения?

Ни один из генералов, отмеченных за Бородино, не был доволен полученной наградой. Почти все роптали на скупость высочайших пожалований. Что же говорить о тех, а их было немало, кто принимал участие в сражении и отличился, но не был награжден?! Генерал Раевский писал с нескрываемой желчью: «Раздают много наград, но лишь некоторые даются не случайно... Связи и интриги делают все, заслуги — очень мало». Однако в действиях императора был свой резон. Этими наградами он хотел показать армии, что одной храбрости для победы над неприятелем недостаточно. Военачальник должен быть не только смелым, но и умелым в своем генеральском ремесле. Один из самых проницательных людей александровской эпохи Алексей Петрович Ермолов это отлично понимал: «Мне нужна была опытность и случай оказать некоторые способности, ибо, служа во фронте артиллерийским офицером, я мог быть известен одною смелостию, а одна таковая в чине генерал-майора меня уже не удовлетворяла»[19].

Александр I хотел, чтобы гению Наполеона было противопоставлено полководческое искусство. Лишь полководческое искусство поможет России победить Наполеона. 7 октября император Наполеон с главными силами своей армии выступил из Москвы, но в Первопрестольной еще оставался корпус маршала Адольфа Мортье. Лишь 11 октября летучий отряд генерал-майора Ивана Дмитриевича Иловайского 4-го занял Москву, оставленную французами. Как только Александр I получил известие об этом, он незамедлительно подписал указ о наградах генералам, отличившимся в Бородинском сражении. Это произошло 21 октября. Усвоили ли генералы тот урок, который им преподал император? Стали ли они побеждать врага не только числом, но и умением? Однозначного ответа на этот вопрос нет до сих пор. Однако если

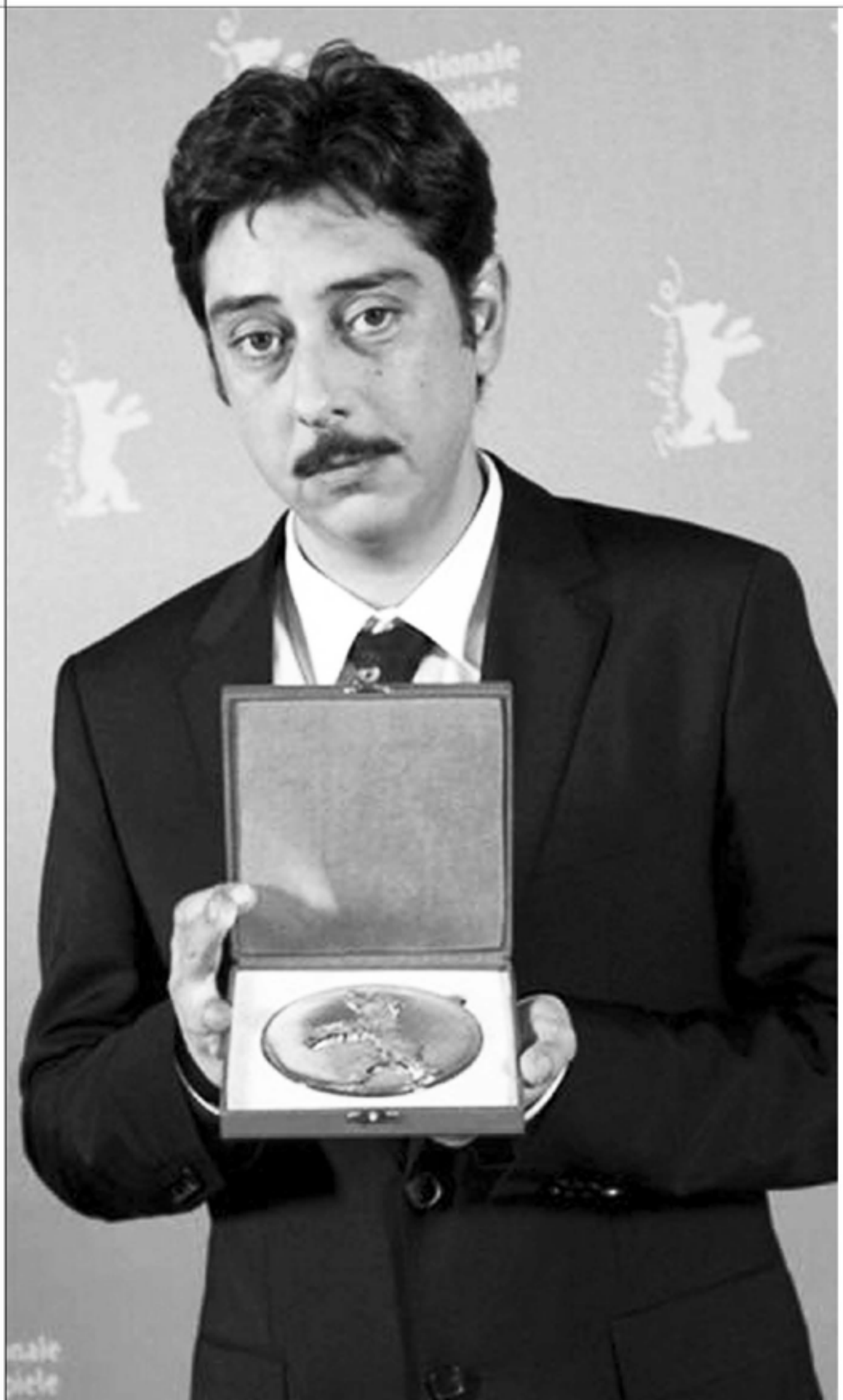
[19] «Записки А.П.Ермолова. 1798—1826», с. 116—117.

судить по конечному результату, по тому, что в марте 1814 года победоносная русская армия вступила в Париж, урок пошел им на пользу. Военачальники усвоили царский урок — монарх не стал скупиться на награды.

Пройдут годы, Бородино станет судьбоносной вехой в истории страны и национальным мифом. Западные историки считают Бородинскую битву победой Наполеона: русская армия покинула поле сражения и не отстояла Москву. Отечественные историки им возражают. Да, Наполеон наступал, умело создавая численное превосходство во всех видах оружия на направлении главного удара, но русская армия выстояла и сохранила свою боеспособность. Пожертвовав Первопрестольной, Кутузов выиграл драгоценное время, накопил резервы и в конечном счете выиграл кампанию. Однако есть разница между Отечественной войной и игрой в шахматы. Если в начале шахматной игры можно пожертвовать пешку или фигуру, чтобы выиграть позицию, то в истории всякая жертва вызывает неоднозначные оценки современников и потомков. Оценка любого исторического события заключается в том, что приходится учитывать несколько переменных: результат, издержки, отдаленные последствия; восприятие события современниками и потомками. И это уравнение со многими неизвестными никогда не имеет одного-единственного верного решения. В этом суть.

Сергей Герасимов. «Кутузов на Бородинском поле». 1952..Музей-панорама «Бородинская битва»

И М Е Н А



Мигел Гомиш

МИГЕЛ ГОМИШ:

«Главное правило — не иметь фиксированных правил»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ АНТОН ДОЛИН

Антон Долин. Корни рассказанной в «Табу» истории как-то связаны с вами лично, с вашей семьей или воспоминаниями?

Мигел Гомиш. Лишь отчасти. У меня в семье была тетушка, с которой я срисовал портрет Пилар — одной из главных героинь фильма. Она тоже от души надеялась внести немного порядка в этот хаотичный мир... Задача невыполнимая в принципе и особенно комичная сейчас. Она рассказала мне о том, что у нее когда-то была соседка, старушка, ненавидевшая свою чернокожую служанку. Эта пожилая дама была уверена, что служанка сует нос не в свои дела, промышляет вудуизмом и мечтает свести ее в могилу. В общем, точно такая же мнительная старуха лет семидесяти-восьмидесяти, как Аурора — другая героиня «Табу». Услышав этот рассказ, я тут же понял, что здесь скрыта основа для любопытного сценария. Правда, еще тогда сказал себе, что краски надо бы приглушить, обойтись без гротеска, сделать персонажей по возможности реалистичными. Все остальное, что есть в фильме, чистая выдумка. Например, в Африке я прежде никогда не был, впервые отправился туда для съемок «Табу». Мне как раз и хотелось противопоставить двум вполне обычным женщинам невероятный романтический мир, знакомый нам лишь по литературе или кино. Мир, который можно отыскать лишь вдали от Лиссабона — например, в Мозамбике.

Антон Долин. «Табу» — фильм Фридриха Вильгельма Мурнау, названия глав вы тоже позаимствовали у него, а имя Аурора — отсылка к его «Авроре», не так ли?

Мигел Гомиш. Да, и более того: я хотел назвать картину именно так — «Аврора». Было бы идеально! Но меня опередил этот румын Кристи Пую, его «Аврора» вышла уже в прошлом году... «Черт, — сказал я себе, — придется выкручиваться». Так я использовал название последнего фильма Мурнау, заодно назвав Табу и гору, у подножья которой разворачивается действие моей картины. Вы не подумайте, на самом деле такой горы в Африке не существует. Однако я не могу сказать, что старался копировать Мурнау. Он даже не самый любимый мой режиссер, не меньше я ценю великих американцев — таких, как Хоукс или Миннелли, — тех, кто не старался следовать канонам реализма, вместо этого изобретая собственную эстетику, собственные правила.

Антон Долин. Что заставило вас снимать в 2011 году черно-белый и отчасти немой фильм?

Мигел Гомиш. Я хотел приблизиться к эстетике немого кино, но обойтись без пастишей и не пытаться сделать вид, будто на дворе до сих пор 1920-е годы. Меня, как и Мурнау, интересовала возможность запечатлеть на камеру что-то исчезающее. Уходящую натуру. Одна из моих героинь умирает по ходу фильма, а оставшийся в живых друг скорбит о ней; я показываю колониальное общество, которое исчезло без следа; точно так же умерло, растаяло немое кино. Кроме того, сама по себе черно-белая пленка — такой же пережиток прошлого, и мне хотелось напоследок поработать с ней. Вы же знаете, что Kodak объявил

«Лицо, которое ты заслуживаешь»

о банкротстве и прекращении выпуска черно-белой пленки. Это конец эпохи, важный для меня рубеж. Пленка — самая суть кинематографа, и она исчезает навсегда. Я старался погрузиться в этот процесс исчезновения, запечатлеть его. Формально первая половина моего фильма, в отличие от отнесенной в далекое прошлое второй, разворачивается в наши дни, но я намеренно сделал временем действия последнюю неделю 2010 года. Это последние дни перед тем, как Португалия ощутила на себе экономический кризис, а значит, даже рассказывая о декабре 2010-го, я снимал историческое кино.

Антон Долин. Африка в «Табу» — не просто черно-белый мир, но мир черных и белых. Утопическая вселенная, в которой цвета не смешиваются: воистину потерянный парадиз.

Мигел Гомиш. Безусловно, в этом немало иронии. Когда появляется титр «Рай», мы видим, как счастливая и молодая Аурора выбегает из дома, не замечая старую чернокожую служанку, подметающую пол. Это рай, но не для всех его обитателей. Напротив, между теми, кто живет в раю, и теми, кто их обслуживает, критическая дистанция, а значит, недолго раю осталось. Белые предаются дебильным радостям — гоняют наперегонки, купаются в бассейне, трахаются с чужими женами, да еще и беременными... Они не замечают, что их счастье разрушительно, что их представления о романтике несколько неадекватны. Это не настоящая история любви, а история любви, о которой грезит кинематограф. Мечта об идеальной колониальной жизни в 1960-х годах — когда, кстати, и колоний-то в мире почти не осталось, а Португалия все

еще была полна иллюзий, будто старый мир возможно сохранить навсегда. Но ведь даже невооруженный глаз заметит, что мир этот прогнил, скоро он рухнет и исчезнет.

Антон Долин. И вестник скорого конца — меланхоличный крокодил по прозвищу Данди.

Мигел Гомиш. Да, здесь нетрудно усмотреть гротеск, но если мой фильм отчасти и является шаржем, то исключительно дружеским. Внутри вселенной фильма все чувства, которые испытывают персонажи, абсолютно искренни.

«Наш любимый месяц август»

Эта нежность по отношению к исчезающим вещам, эта щемящая меланхолия при желании могут быть разделены и зрителем, если он пожелает. Ведь уже форма фильма указывает на то, что его основной материал — память, как индивидуальная, так и коллективная.

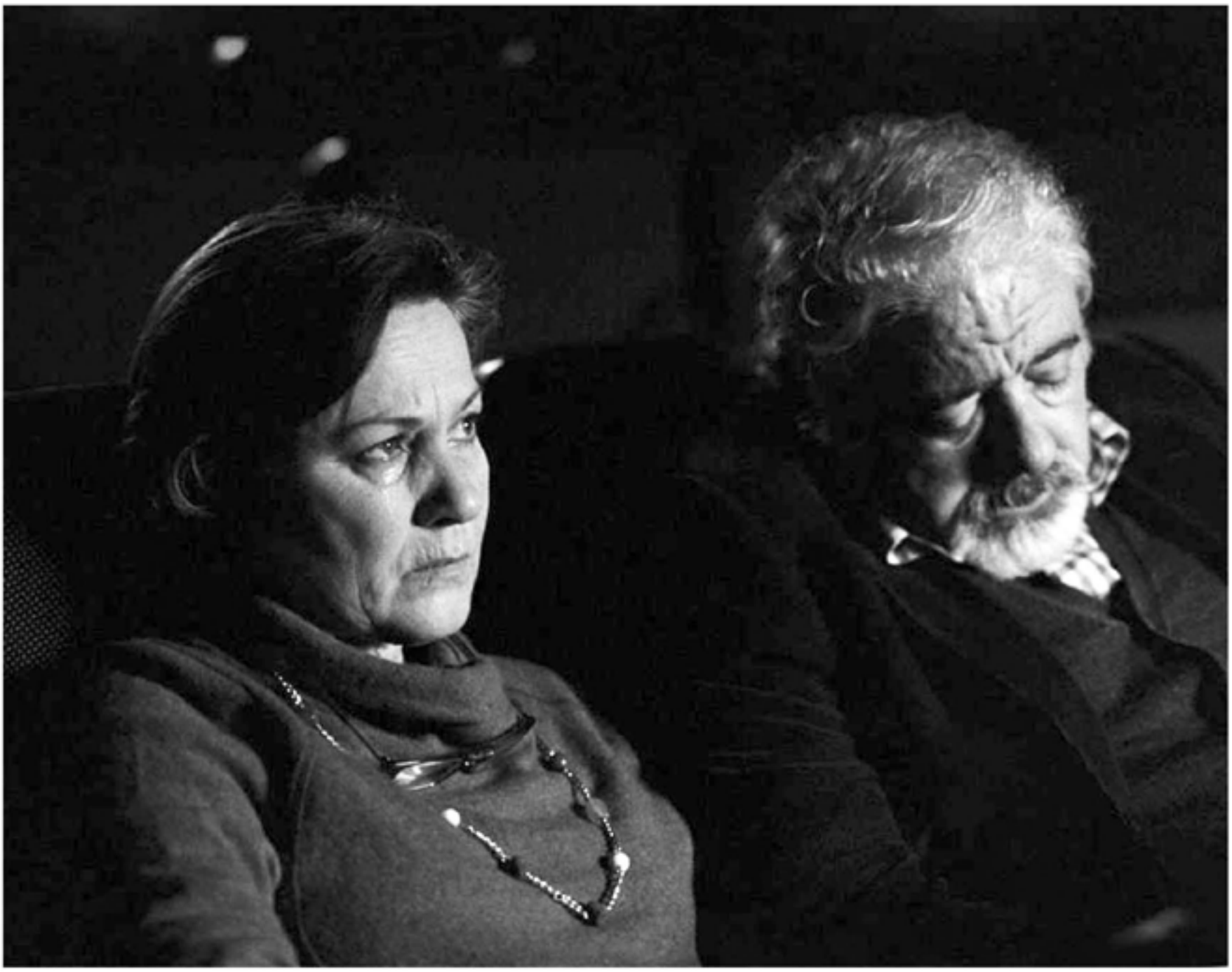
Антон Долин. Вы говорили о режиссерах старого кино, каждый раз изобретавших правила заново. Но ведь это и ваша стратегия: «Лицо, которое ты заслуживаешь» и «Наш любимый месяц август» мало похожи и один на другой, и на «Табу». Объединяет их лишь деление на части. Какие правила вы изобрели на этот раз?

Мигел Гомиш. Глупее правил не придумаешь. Во-первых, для каждого фильма я требую, чтобы на съемочной площадке и после завершения съемок все пили «официальный напиток»: в случае «Табу» — джин-тоник. Во-вторых, я потребовал, чтобы мужская часть съемочной группы отрастила усы. Каждый. Это не ритуал, а необходимое условие работы: мы снимали в той части Мозамбика, где почти нет белых, и каждый пригодился для массовки. А представить себе белого в Африке 1960-х без усов невозможно. Что касается правил, которые связаны с тем, как фильм рождается на свет уже в монтажной, то их задаю не я — их задает и на них настаивает фильм, а я лишь подчиняюсь. Картина сама предлагает тебе что-то, а ты берешь... или отказываешься.

Антон Долин. Что для вас понятие «табу»? Есть у вас какие-то личные творческие табу?

Мигел Гомиш. Нельзя нарушать законы, которые учреждает сам фильм. Нельзя отталкиваться от абстракций, ведь главное — желание снять что-то конкретное, определенное. Фильм должен быть органичным, живым. И это важнее всего прочего.

Антон Долин. А в том, что касается темы, сюжета? Есть какие-то четкие законы или правила?



«Табу»

Мигел Гомиш. Я стараюсь снимать фильмы о том, что интересно мне самому. А мне, по счастью, интересно многое. Вот единственный закон. А главное правило — не иметь фиксированных правил и постоянно меняться.

Антон Долин. В «Табу» ощущаются отсылки к Мануэлу ди Оливейре — классику и патриарху португальского кино...

Мигел Гомиш. У него есть фильм, который, к сожалению, плохо известен за пределами Португалии, — «Обреченная любовь» по одноименному роману еще одного классика, великого романтика XIX века Камилу Каштелу Бранку. Немалая часть этой картины рассказана в письмах возлюбленных друг другу, как и «Табу». К сожалению, я не писатель, мне никогда не добраться до таких вершин. Но в моей картине я как большой поклонник Оливейры отдал долг ему и другим португальским режиссерам, которые в эпоху, предшествовавшую нынешней гегемонии бокс-офиса, снимали фильмы по велению души, не идя ни на какие компромиссы. Картины Оливейры, Монтейру и Кошты — примеры подлинно свободного кинематографа, не зависящего ни от политики, ни от экономики.

24
k/c

искусство
кино

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на
единственный в России ежемесячный
журнал по искусству. Нас знают потому,
что «Искусство кино» — это профессия
и досуг, это новости кино и телевидения,
статьи о новинках репертуара и интервью
с мастерами современной культуры,
увлекательные мемуары и сценарии,
новейшая отечественная
и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (499) 248-2822. Факс (499) 241-0852. E-mail: filmart@yandex.ru 119002, Москва, ул. Арбат, 35

Р А З Б О Р Ы

ОЛЕГ ЗИНЦОВ — МАРИНА ДАВЫДОВА

Театр: «отстой», «движуха» и «священные коровы»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕЛЕНА ПАИСОВА

Елена Паисова. Интересно понять, какая ситуация складывается сегодня в российском коммерческом театре. Обсуждая российское массовое кино, мы видим, насколько велика пропасть между ним и так называемым авторским кино, артхаусом. А как сосуществуют и взаимодействуют эти два направления в театре? Есть ли там вообще деление на коммерцию, мейнстрим и артхаус?
Олег Зинцов. А можно сначала про кино? Не думаю, что это деление сейчас принципиально. Вот «Аватар», как справедливо заметил, например, Антон Долин, является абсолютно авторским проектом, по всем параметрам. Там все делал Кэмерон: сам придумал, сам контролировал весь процесс.
Е.Паисова. Кэмерон — уже сам по себе бренд, сам себе индустрия, действующая по своим строгим правилам.
О.Зинцов. Все топовые голливудские режиссеры — бренды, и многие из них авторы. Разве Финчер не автор? Или Ридли Скотт? Или Тарсем Сингх? Внутри голливудской студийной системы, системы студий-мейджоров возможно вполне авторское мышление. И оно приносит хорошие доходы. Вопрос в том, как использовать авторов.
Е.Паисова. Согласна, я знаю, что деление на артхаус и коммерческое кино не совсем верно, оно условно, но оно у нас уже как-то устоялось. К тому же в России совсем иная ситуация, чем в Голливуде, у нас это разделение более очевидно.
О.Зинцов. Те фильмы, которые сейчас в России производятся для массовой аудитории, не имеют отношения к кино. У людей, которые их делают, вообще отсутствует кинематографическое мышление. У них мышление телевизионное, привычка делать шоу и рекламные ролики. Дело даже не в том, что каждый кадр напичкан продакт-плейсментом. А в том, что у производителей этой целлулоидной продукции система представлений о персонажах, характерах, действии, картинке — все сформировано телевизионной рекламой. В таком кино действуют персонажи, к которым, допустим, тетя Ася приехала, или они купили духи, потому что «этого достойны», или они идут за «Клинским» — хотя по сценарию они вроде бы занимаются чем-то другим. Как бы они ни назывались, что бы ни делали в фильмах, они олицетворяют представления маркетологов о потребителях и ничего больше.
Е.Паисова. За основу берутся стандартные наборы стереотипов...
О.Зинцов. Даже не просто наборы стереотипов, это именно определенные типажи, кочующие в кино из телевизора. И поэтому у нас любой среднестатистический фильм, рассчитанный на массовую аудиторию, представляет собой раздутый до полного метра рекламный ролик. Он транслирует картину мира, существующую только в телевизоре и призванную заместить реальность. Соз-

датели этого продукта даже не догадываются, что люди могут действовать как-то иначе, чем персонажи рекламы. Поэтому неспособность создать художественное произведение у них помножена на уверенность в том, что они могут творить реальность. Современный рекламщик продает ведь не просто какой-то отдельный товар, а некий кусок реальности, пытается ее сформировать, чтобы люди действовали по заданным моделям. И это получается. В этом чрезвычайная пагубность такого кино. Его чудовищный вред в том, что оно транслирует искусственные, сформированные плохой рекламой модели поведения и реакции на все что угодно непосредственно в реальность и тем самым ее деформирует. Это стратегия даже не идеологов, а маркетологов. Скажем, Голливуд в этом смысле более идеологичен, он всегда старается — особенно в рамках жанров — придерживаться каких-то моральных принципов: он занимается пропагандой, идеологией, воспитанием, множеством прикладных вещей.

Е.Паисова. У нас тоже пытаются это делать. Идея о том, что добро побеждает зло, сказочные модели и моральные принципы в российском коммерческом кино тоже воспроизводятся — хотя бы формально, для вида.

О.Зинцов. Нет, у нас не так. Наши «криэйторы» как будто живут в пелевинском «Generation П» и, видимо, страшно гордятся тем, что могут продать все что угодно. Могут родину продать — как систему образов, сформированную госзаказом на «патриотизм». Но проблема в том, что они и продают-то плохо, потому что сами свой товар не любят. Им невозможно верить, как невозможно верить рекламе.

Е.Паисова. Верить невозможно, но они пытаются выполнить заказ на идеологию, вселить в зрителей оптимизм, надежду, веру. Просто делают это неумело, и фильмы выходят абсолютно картонными и пустыми.

О.Зинцов. Добро и красоту они продают точно так же, как продавали бы парфюм, с использованием точно тех же образов. То есть это продажа духов, но без самих духов, — совершенно пелевинская, опять же, ситуация. Они продают все эти нематериальные вещи так, как будто они являются конкретным товаром.

В массовом театре у нас другая история. Он чудовищно аморфный, невозможно сказать, что он собой представляет. У массового искусства есть критерии — законы жанров. Внутри жанровой системы можно вводить какие-то новые правила — они могут отвергаться или приниматься и становиться модными. Внутри российского массового театра ничего подобного нет. Это каша из всего.

Е.Паисова. То есть никакой типологии составить нельзя?

О.Зинцов. Невозможно. Почему выбирается та или иная пьеса, то или иное ее решение? И часто это даже нельзя назвать решением. Это ошметки представлений о традиции вообще — скажем, если показывают пьесу XIX века, должны быть длинные платья и цилиндры, плюс какие-то приемы, которые режиссер где-то видел и которые ему кажутся современными. Получается невообразимая чушь, но это не важно, потому что качество зрелища, предлагаемого большинством московских театров, работающих на широкую публику, вообще не имеет никакого значения: публике не нужно ни зрелище, ни качество.

Е.Паисова. Но публика тем не менее массово ходит, значит, что-то ее туда тянет, что-то она получает в театре.

О.Зинцов. Да, она знает, что театр — это культурный досуг. Представление о том, что театр — это культура, очень вредное, оно является противоположностью представления о театре как искусстве. Публике, в общем-то, все равно, что смотреть. Это просто социальный ритуал, заменяющий светскую жизнь, которой этой публике не хватает. Они видят, что такая жизнь есть, потому что ее показывают по ТВ. Люди приходят в театр, чтобы, во-первых, себя показать, во-вторых, чтобы увидеть людей из телевизора, которые ходят по сцене, а если это премьера, звезды могут еще и сидеть в зале. То есть двойной

бонус. А что конкретно на сцене происходит, что играют — не важно. Главное, чтобы видно было, что есть какие-то декорации, костюмы и понятный сюжет. А происходить может все что угодно.

Понятие о том, что театр является культурой, а не искусством — повторюсь, очень вредное, — досталось нам в наследство от советских времен. Культура воспринимается у нас как благопристойный досуг в советском понимании этого слова. Когда мы идем в театр, мы должны прилично одеться и прилично себя вести: не сорить, не курить, не лузгать семечки.

Е.Паисова. Вы хотите сказать, что с советских времен никаких сдвигов в массовом сознании не произошло?

О.Зинцов. Ну почему же. Теперь мы, публика, можем диктовать свои вкусы. «Сделайте нам как-то попонятнее, повеселее, пусть это будет что-то знакомое...»

Марина Давыдова. Извините, что опоздала, хочу подключиться к разговору, высказав одно общее соображение, очень простое. Когда мы говорим о коммерческом кино, мы обычно ведем речь о жанровом кино: это либо мелодрама, либо экшн, либо комедия. Есть некие законы жанра, по которым суще-

«После занавеса», режиссер Евгений Каменькович. Театр «Мастерская Петра Фоменко»

ствует такое кино. Приходит зритель, он знает эти законы, и, если они соблюдены, он остается более или менее доволен. Для коммерческого театра понятие «жанр» менее важно. И границы такого театра менее определенны. По ведомству коммерческого театра проходят, как правило, не обремененные сложной режиссерской концепцией спектакли с участием звезд. Такие спектакли в Европе редко идут на прославленных сценах — их все же не встретишь в Старом театре в Кракове, в Комеди Франсез, на сцене венского Бургтеатра или берлинского «Шаубюне». У такого искусства, как правило, есть какая-

«Триптих», режиссер Петр Фоменко. Театр «Мастерская Петра Фоменко»

то специальная резервация. Кстати, в Германии коммерческий театр я вообще не встречала. Теоретически, наверное, он есть, но лично я его там не видела даже на афишах. В Лондоне он существует в Вест-Энде. Во Франции много такого салонного театра. Это коммерческое искусство, но оно все-таки респектабельно коммерческое, оно не опускается до совсем пошлого юмора.

Для российского коммерческого театра не существует ни жанровых, ни географических, ни — не побоюсь этого слова — этических границ. Он вышел из берегов и фактически заполнил собой весь предоставленный ему объем. Абсолютно коммерческий спектакль может быть поставлен на самой легендарной российской сцене, причем поставлен по классической пьесе Гоголя «Женитьба». В Москве сейчас идут аж три такие «Женитьбы» — в Театре Маяковского, в «Ленкоме» и в МХТ. Это театры не бульварные и не маргинальные. Они самые что ни на есть хранители наших традиций. Но все эти спектакли — чистейший образец коммерческого театра. А ожидания зрителя сводятся к тому, что в спектакле будут «шутки юмора». Ну и, разумеется, артисты, которых они недавно видели в телевизоре.

Если же вернуться к разговору о жанре, то главный жанр отечественного театра — это, конечно же, комедия. Люди приходят в театр посмеяться. Они не видят большой разницы между эстрадным концертом и театральным спектаклем. Причем они везде и во всем готовы выискивать что-то комедийное.

Никогда не забуду, как на фестиваль «Территория» в Москву приехал спектакль Алана Плателя «VSPRS». То, что делает Платель, — это танец, движенческий театр. И это чистой воды артхаус, причем довольно радикального толка. Достаточно сказать, что спектакль заканчивался сценой коллективной мастурбации, во время которой герои тщетно пытались докричаться до небес. Играли этот спектакль в Театриуме на Серпуховке, где при входе справа висит афиша спектакля «Бай-бай, Храпелкин!», а слева — какие-нибудь условные «Шашни старого козла», что само по себе сразу же настраивает зрителя

«Лир. Комедия», режиссер Константин Богомолов. Театр «Приют комедиантов»

на определенные ожидания. Так вот, на спектакле Плателя зал первые пятнадцать-двадцать минут все время на всякий случай подхихикивал. Так сказать авансом, ибо для хихиканья не было решительно никаких оснований. Я до этого смотрела спектакль в Авиньоне, где зал и не собирался смеяться: зрители с самого начала поняли, что им предлагают, и сидели, настроившись на правильный лад. Российский же зал пытался понять, когда же уже будет смешно. Поняв же, что шуток не будет, часть зрителей начали просто уходить.

О.Зинцов. У зрителя два взаимоисключающих запроса: один — на «шутки юмора», а второй — на культурный досуг. Поэтому он требует, чтобы это называлось «культурой», и он, таким образом, становится причастен к культуре, показывает, что он не какой-то невежда, а ходит в театр. В то же время ему хочется, чтобы театр спустился до его представлений о том, что такое хорошо, красиво и смешно.

М.Давыдова. Одна из главных наших проблем — это проблема абсолютно недифференцированной среды. Недавно мы проводили дискуссию на «Винзаводе», посвященную левому дискурсу в культуре. Говорили о культуре в целом, о западной и российской, о некоем порой безотчетном страхе перед левизной у российского обывателя, интеллектуала и интеллигента. В частности, говорили и о театре. И я поняла, что если применительно к артмиру, даже отчасти к кино и литературе еще можно говорить о левом направлении, то в те-

атре — отечественном — есть лишь две категории, которыми можно оперировать: это «отстой» и «движуха». Не «левые» и «правые», не «артхаус» и «мейнстрим», а именно «отстой» и «движуха». Рядом со мной сидел Константин Богомолов, выступавший в качестве представителя левого крыла. Но какой же он левый? Он совершенно чужд эгалитаристскому мышлению. Но только потому что он не находится в зоне, определяемой как «отстой», он невольно оказался в зоне левого искусства. В западном театре гораздо больше градаций. Он более дифференцирован и потому более внятен. Это как шкаф: если в нем двадцать отделений и полок, в нем можно рассортировать вещи, а если всего две, то все распределяется по какому-то очень условному принципу.

Интересно понять, что же попадает в наш «отстой» с точки зрения критиков и более или менее продвинутых зрителей, которых здесь исчезающе мало, но которые все же как-то наличествуют? Туда в равной степени попадает чисто коммерческий театр, сделанный по вполне антрепризным комедиям, очень часто бродвейским, скажем, Рэя Куни, Ноэла Кауарда и прочих, но не реже — по отечественным образцам этой самой комедиографии, например, по пьесам Надежды Птушкиной. И театр-музей вроде Малого театра. Это такой вид освященного традицией энтертейнмента.

Е.Паисова. То есть тут сильна иллюзия о продолжении традиций?

О.Зинцов. В музеях всегда есть смотрительницы, которые, чуть что, одергивают посетителей: нельзя это делать, нельзя то. Так же и в театре — люди знают, что здесь принято кодифицированное поведение. Приходя в театр, зритель чувствует, что должен как-то внешне соответствовать, показать, что он культурный человек. Такова самопрезентация зрителя. Но это не имеет отношения к тому, что он смотрит. В нашем театре смысловой центр смещен с того, что происходит на сцене, в зал. В этом смысле важно именно здание — надо прийти в театр с историей, а то, что там показывают какую-то туфту, не имеет уже никакого значения.

М.Давыдова. Причем эта туфта не воспринимается зрителем как туфта.

О.Зинцов. У нас сейчас в театр приходит, как правило, случайный зритель, у него нет представлений о том, что хорошо и что плохо в театре. Он не знает правил. Театр — это искусство, которое все же подразумевает знание и понимание условности в гораздо большей степени, чем кино, которое ближе к категории правдоподобия.

М.Давыдова. Ты имеешь в виду серьезный театр?

О.Зинцов. Любой театр. Но условность публикой понимается очень примитивно: люди на сцене отличаются от зрителей тем, что одеты в другие костюмы. Это условность, которую публика требует. Если актеры выйдут в современных костюмах, это уже будет неправильно, это станет нарушением той базовой условности, которую они ждут.

М.Давыдова. Они скажут, что на людей в современных костюмах они и на улице могут посмотреть, зачем за этим в театр идти и за билет платить?

О.Зинцов. Вот именно. Должны быть какие-то декорации. То есть нечто, что максимально отдалено от их повседневной жизни. Вот это публика считает театральной условностью. При этом мы не можем сказать, что у нас существует только такой театр. Да, у нас есть театр мейнстрима. Только мейнстримный он не в смысле массовости, а в смысле того, как он устроен. Скажем, театр Фоменко.

М.Давыдова. Тут затронуто несколько важных тем. Действительно, у российского зрителя очень любопытный кодекс поведения. С одной стороны, он очень жесткий. Я в свое время написала статью «Общество культурного спектакля», где попыталась разобрать абсолютно священное отношение служителей и зрителей театра к гардеробу. Прийти в театр и не раздеться в гардеробе, а пройти со своим пальто в зрительный зал — это, с точки зрения российского служителя театра и большей части зрителей, совершенно девиантное поведение. С таким же успехом можно прийти с бутылкой водки и начать распивать ее во время спектакля.

В Ялтинском театре — это не Россия, но тем не менее — как-то раз проходила международная конференция, посвященная Чехову. В перерыве, обнаружив, что все стулья и пуфики в фойе заняты, мы с моим французским знакомым присели на ступеньки. К нам сразу подошли пять женщин и сказали, что это театр и здесь нельзя сидеть на ступеньках. В туалете там под красивую музыку рассказывают биографию Чехова, а в холле при этом висят афиши спектаклей в духе «Нам бы сюда еще пару мужичков». Но при таком, казалось бы, строго кодифицированном зрительском поведении, встать во время спектакля и выйти из зала, убежать сразу после окончания спектакля, не издав и двух хлопков, считается нормальным. Особенно часто это почему-то происходит в музыкальном театре, в оперном — там ведь длинные спектакли. В Европе я не видела зрительного зала, в котором бы, после того как был сыгран последний такт, как минимум треть зрителей вставала и бежала в пресловутый гардероб занимать очередь. У нас это почти норма. Как правило, в подавляющем большинстве случаев европейский зритель ведет себя следующим образом: он, даже если спектакль ему очень не нравится, досиживает до конца и потом кричит «бу!». Он считает своим долгом выразить отношение к увиденному, но для этого ему надо досмотреть до конца. Наш зритель предпочитает сразу убежать.

Вообще, покидать театр до окончания спектакля — любимейшее дело наших зрителей. Если спектакль хоть на йоту не соответствует зри-

«Отелло», режиссер Эймунтас Някрошюс. Театр «Мено Фортас»

тельским ожиданиям, пусть они и расплывчаты, он сразу говорит: «До свидания».

О.Зинцов. Сейчас сформулирую один из принципов театрального артхауса. Его у нас стараются делать без антрактов.

М.Давыдова. Я скажу уже не как критик, а как директор фестиваля NET, который этот самый артхаус сюда привозит: всякий раз, когда я смотрю спектакль с антрактом, я думаю: «Это нельзя везти, в антракте-то все уйдут». Лучше, чтобы был без антракта и короткий. Следующий фестиваль будет посвящен немецкому театру, а он, как известно, самый артхаусный из всех. Я посмотрела недавно отличный спектакль Франка Касторфа «Игрок». Но идет он пять часов. Его нельзя везти, наш зритель просто не выдержит. И еще один спектакль — «Фауст» Николаса Штемана, очень интересный, но первое действие идет два часа. И это не тот театр, к которому мы привыкли. Значит, тоже уйдут.

Е.Паисова. Получается, коммерческий театр вообще никак не формирует свою аудиторию, не пытается ее как-то развивать, воспитывать, выращивать, а просто выполняет конкретный заказ. Получается, что это не взаимодействие, а совершенно одностороннее влияние? Или все же со стороны театра тоже есть какие-то движения?

М.Давыдова. Минимальные. То есть у коммерческого театра с аудиторией как раз полная гармония: аудитория им сформирована, он востребован и они прекрасно подпитывают друг друга.

О.Зинцов. С другой стороны, если, скажем, заменить один спектакль другим — пусть даже другого театра, — подмена вообще не будет замечена. Ведь не принципиально, что происходит на сцене. Принципиально — здание. У нас была дискуссия в РГГУ по поводу Большого театра, и Марина как раз говорила, что нигде в мире театральные здания не имеют такого значения для зрителя, как в России.

М.Давыдова. Да, вот, скажем, Театр Вахтангова. Никто не воспринимает его просто как площадку. Театр обязательно должен хранить какие-то традиции, и кто-то в нем должен этим традициям соответствовать. Какие традиции? Что имеется в виду? Такого отношения к театру уже почти нигде не встретишь. Вот есть, скажем, «Фольксбюне» с каким-то своим лицом. Но у него это лицо, потому что в нем работает сейчас Франк Кастроф. А если завтра туда придет кто-то другой, это будет уже другой театр и никто не станет говорить, что это «тот театр, который Кастроф когда-то украсил красными знаменами, и мы должны теперь махать этими знаменами до скончания веков». Он махал, а мы можем и не махать.

Е.Паисова. Вы считаете, театр перестал быть местом средоточия энергии, формирующим вокруг себя некую особую атмосферу?

М.Давыдова. Я считаю, что сама идея театра как хранителя традиций во всем мире практически исчезла. Я не вижу примеров. Может, последним оплотом был и отчасти остается Комеди Франсез. Но даже там традиции французского классицизма уже размыты. Там поставили свои спектакли Оскарас Коршуновас, Боб Уилсон, Петр Фоменко, Анатолий Васильев, Гален Стоев. Это очень разные режиссеры. И гомогенность стиля, то есть вот эти самые «традиции» — они там размыты уже. А ведь это Комеди Франсез, некогда «Оплот Оплотович» традиций. При этом не стоит забывать, что во французской театральной системе почти нет репертуарных театров, их считанные единицы, все остальное — проектное по определению.

О.Зинцов. Дело в том, что любой разговор о традициях всегда приводит к риторике в духе: «Вы нас не трогайте, мы храним традиции». Когда у нас предпринимаются попытки провести какую-либо реформу, тут же начинается крик о традициях — непременно «великих» — русского репертуарного театра. Хотя даже если людей, громче всех кричащих, спросить, что они имеют в виду под этими традициями, они, думаю, не смогут сказать чего-то внятного

о стилистике, о манере игры, способе постановки или существования актера на сцене. То есть сказать, в чем эта традиция состоит, никто не сможет. Есть традиции вообще, и это слово является сейчас оправданием всего, что происходит, просто потому что происходит в стенах того или иного здания.

М.Давыдова. Сейчас некоторые приходят с фотоаппаратами, просто чтобы сфотографироваться на фоне театральных интерьеров.

О.Зинцов. Вот это и есть социальный ритуал приобщения к культуре.

М.Давыдова. Казалось бы, что тут плохого? Ну, приходят люди, пускай приобщаются к культуре, пусть фотографируются. И действительно, вроде бы ничего плохого. И тем не менее что-то плохое есть.

О.Зинцов. Происходит подмена социальным понятием «культура» эстетического понятия «искусство». То есть мы помещаем театр в сферу культуры и тем самым, в нашей ситуации, выбрасываем его из области искусства. В этом есть парадокс, но все же именно так и происходит.

М.Давыдова. А теперь надо разобраться, что такое это самое искусство, во всяком случае, сегодня, в XXI веке. Так вот, искусство сегодня, если оно искусство, а не суррогат оного, это всегда: а) некая зона риска, б) слом стереотипов — современное искусство предполагает это. Когда человек приходит, настроившись на выполнение некоего социального ритуала, который так устроен, что в нем все заранее предусмотрено и вообще отсутствует зона риска, то как только он сталкивается с чем-то минимально для себя непривычным, он сразу идет в отказ. Российский зритель не готов к сложной работе. Ему даже не приходит в голову, что это возможно. Он купил за свои деньги билет, пришел и, вместо того чтобы расслабляться и отдыхать — то есть получать предсказуемое удовольствие, — он должен работать.

О.Зинцов. Мало того что он купил билет, он ведь еще и соблюдает правила поведения.

М.Давыдова. Вот именно. Это уже воспринимается как некое попрание прав потребителя — с какой стати так, почему? Совершенно иная логика у западного зрителя. Да, он заплатил за билет, тоже соблюдает некие правила, но он пришел, чтобы совершить некую совместную интеллектуально-духовную работу с теми людьми, которые поставили спектакль. Конечно, я обобщаю.

О.Зинцов. Я предлагаю не говорить все время «там» и «тут», потому что, конечно, есть и тут группы людей, которые ожидают от театра искусства. Вообще, эти понятия «массовое» и «артхаусное» стоит, наверное, заменить понятиями «театр как искусство» и «театр как сфера обслуживания». Эти две категории можно выделить. С другой стороны, театр Фоменко по своему театральному языку является вполне массовым, он очень понятный, и, если уж говорить о традициях, там существует традиция, условно говоря, театра классической пьесы. Это качественный театр. Он находится в промежуточной зоне, не заходит в зону риска, но избегает и падения в сферу обслуживания. Таких театров у нас раз, два — и обчелся.

М.Давыдова. Мы подошли к очень важной мысли. Мне кажется, тут в силу вышеописанных обстоятельств происходит одна важная подмена. В ситуации, когда 90 процентов театральной территории — зона «отстоя», искусство, которое при обычных обстоятельствах должно помещаться в зоне качественного мейнстрима (я бы отнесла туда и театр Петра Фоменко, и театр Сергея Женовача, и театр Алексея Бородина), даже в сознании многих критиков становится артхаусом. А настоящий артхаус оказывается в этой ситуации совсем уж за пределами «кастовой системы».

Е.Паисова. Вроде как уже не искусство?

О.Зинцов. В представлении большинства людей, которые ходят в театр, это за пределами театра. Это кощунство.

М.Давыдова. Надругательство.

Е.Паисова. Возможно, вы все же немного утрируете, говоря о нашей аудитории...

М.Давыдова. Я тринадцать лет делаю фестиваль NET. Москва — пятнадцатимиллионный город. И когда мы привозим тот или иной спектакль, я понимаю, что на фестивале он еще может быть сыгран два-три раза. Но сколько раз он был бы сыгран, если бы каким-то чудом был здесь поставлен? Вот два, максимум, три раза и был бы сыгран, а дальше зрители бы закончились.

О.Зинцов. И это даже при том, что у нас два десятка лет существует Чеховский фестиваль, который привозил уже всех живых классиков западного и даже восточного театра, показал всю палитру новой классики современного

«Женитьба», режиссер Алексей Молостов. Московский театр «Ленком»

зарубежного театра. Это большая воспитательная работа, она видна, но в какой-то небольшой горстке публики.

М.Давыдова. Ну, она прирастает, но фантастически медленно. Раньше было три тысячи, сейчас, может, три с половиной.

О.Зинцов. Да, нельзя сказать, что это массовое явление, но какую-то небольшую часть публики эти фестивали воспитали. Но это, действительно, на два-три показа. Или, бывает, вдруг начинается локальная мода на какого-нибудь режиссера. На Някрошюса, например.

М.Давыдова. Да, прямо на наших глазах все начиналось.

О.Зинцов. Можно вспомнить, как привезли его спектакль «Три сестры». Возмущению не было предела, причем не только публики, но и критиков, которые кричали, что это антирусский спектакль, как так можно ставить «Трех сестер»?

М.Давыдова. Про совершенно гениального «Гамлета» говорили, что это холодный спектакль, там некому сочувствовать. Это, кстати, говорил известный шекспировед. А сейчас сказать, что тебе не понравился спектакль Някрошюса, просто немыслимо. Он же уже икона.

Е.Паисова. И как такое происходит?

О.Зинцов. Это проблема уже внутри более узких страт.

М.Давыдова. Я помню, когда в 1999 году мы впервые привезли спектакль Херманиса, зал собрался не полный, большая часть публики вообще ушла. Прошло некоторое количество лет, и сегодня уже говорят: «Ну это же не Алвис Херманис, вот он настоящий художник, не то что эти ваши новые...»

О.Зинцов. А я скажу, что в этом есть положительный момент. Потому что ситуация, которую мы сейчас карикатурно обрисовали, свидетельствует о выработке определенных конвенций, связанных с театром, который можно назвать «современным». Для 90-х годов театральный язык Някрошюса был очень современным, так же как для начала 2000-х современным и передовым был язык Херманиса. Не будем говорить, что они стали лучше или хуже, просто они выработали какое-то количество приемов, приучили к ним публику и та постепенно их приняла. Значит, мы вступили в какую-то зону, где мы можем говорить, что добились определенных конвенций, добились того, что общаемся с публикой на одном языке.

М.Давыдова. А что тут положительного? Ведь каждый творческий акт, каждая встреча с искусством предполагает некое усилие со стороны зрителя.

О.Зинцов. Я говорю о том, что это положительно в нашей конкретной ситуации, где нет никаких критериев, как мы говорили, никаких конвенций, кроме формальных — «мы ведем себя культурно, а вы нам покажите, чтобы было смешно». А когда формируются какие-то эстетические конвенции, ситуация обретает положительный смысл. Естественно, когда мы начинаем писать, что «классик повторяется», в нас летят гнилые помидоры, потому что мы нарушаем эту конвенцию, которая так долго и трудно складывалась. Пойди приучи публику к языку Някрошюса. И вот ее приучили, а критики тут же говорят, что нужно уже что-то другое.

М.Давыдова. Мне невольно приходится говорить про «там» и «тут», потому что все дело еще и в количественных показателях. Это все равно, что сравнивать уровень коррупции в Голландии и России. В Голландии тоже есть коррупция, но мы же понимаем уровень этой коррупции там и тут. Там это исключение из правил, а здесь — правило, почти закон. Так и с аудиторией театра. Конечно, и на Западе есть ленивый и нелюбопытный зритель, а у нас есть заинтересованный. Вопрос в количестве, в пропорции, и она неутешительна. Там в первую очередь некая передовая часть аудитории — критики и фестивальная публика, а к ней затем примыкают и остальные, — с одной стороны, запрограммирована на то, чтобы искать что-то новое, неожиданное, не такое, как они уже видели. С другой стороны, после того как художник становится признанным, он, как правило, не превращается в священную корову.

Петер Штайн — самый яркий пример. Человек, который в свое время возглавил знаменитый театр «Шаубюне», составил славу этого театра и который приезжал сюда на триумфальные гастроли со спектаклем «Три сестры», где мы заново открыли для себя традицию психологического театра. Но прошло несколько лет, и на его место — там же все время действует система ротации — пришел Томас Остермайер, возглавил театр, а Штайн оказался не у дел. Потому что не вписался в меняющуюся реальность, не смог предложить ничего нового и интересного, закоснел в каких-то своих приемах и, в общем, очутился на обочине немецкого театра. Фактически он уже там не работает.

Священных коров на Западе вообще нет. До тех пор пока ты общественная фигура, выставляешь напоказ свои умения, достижения, ты остаешься объектом критики. И не важно, кто это — начинающий юнец или человек с заслугами.

У нас все наоборот. Запрос на новое есть, но он минимален. Зато запрос на повторение того, что мы уже выучили, огромен. И как только что-то и кто-то закрепились, они превращаются в нечто неприкосновенное, о чем нельзя и слова плохого сказать.

Е.Паисова. Но эта погоня за новизной, оригинальностью и прочим — тоже явление потребительское, неоднозначное, очень характерное для современного искусства. Идет очень быстрая смена впечатлений, мгновенное забывание, постоянная жажда нового.

М.Давыдова. Послушайте, если будет писаться история немецкого театра второй половины XX века (а она пишется — можете не сомневаться), Штайн займет там свое достойное место, о нем будет написано много глав, его никто не забудет, все должное ему будет отдано. Просто он не является живым богом, которому надо поклоняться.

О.Зинцов. Даже Питер Брук не является живым богом.

М.Давыдова. Даже он. Хотя для него какое-то исключение делается... А, скажем, Мнушкина до сих пор является не просто активным, а очень интересным игроком на театральном поле. Ей много лет, она абсолютный мэтр европейского театра и до сих пор ставит интересные спектакли в своем «Театре Солнца». И все признают, что это действующая яркая фигура, спектакли которой подлежат осмыслению, они — часть художественного процесса. Или семидесятилетний Кристиан Люпа — он тоже работает. Не следует понимать это так, что есть жесткая закономерность, согласно которой творцов по истечении некоего срока просто выкидывают на обочину истории. Это зависит от самих творцов.

О.Зинцов. Нет понятия «священная фигура», но есть понятие «результат конкретной работы». Конечно, учитывается контекст.

М.Давыдова. Учитывается, но в первую очередь учитывается все же конкретная работа. Известно, что Эдвард Олби был уже лауреатом всех возможных премий, ему было лет восемьдесят, когда он написал признанную неудачной инсценировку набоковской «Лолиты». И все — тут же вышли отрицательные рецензии в New York Times и других изданиях, и критикам было все равно, что это Олби. Если плохо, значит, и пишут, что плохо. Если Лоуренс Оливье, уже будучи сэром, звездой и всем на свете, плохо играл, он получал свои отрицательные рецензии. Это норма. Никто же не заставляет его играть. Грета Гарбо, скажем, стала затворницей и не снималась, про нее никто отрицательных рецензий и не писал. Это личный выбор каждого.

АННА БРОНОВИЦКАЯ — АЛЕКСЕЙ МУРАТОВ:

«Мейнстрима в России нет»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЕЛЕНА ПАИСОВА

Вилла Тугендгат, Брно, архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ

Елена Паисова. Поговорим о том, как вообще сегодня соотносятся и сосуществуют понятия «элитарное», «авторское» и «массовое» в архитектуре. Существует ли между ними строгая или хотя бы более или менее четкая граница, как, скажем, в кино?

Анна Броновицкая. Мне кажется, в этом смысле кино и архитектура очень сильно разнятся. Во-первых, потому что главный вектор современной архитектуры как раз, скорее, эгалитарный. Серьезные архитекторы сейчас стараются заниматься общественными зданиями, общественными пространствами и при этом не относиться снисходительно к так называемым массовым вкусам. Во-вторых, принципиальное отличие в том, что архитектура связана с физическими объектами. Если в кино, которое является информационным объектом, более массовый продукт может рассчитывать и на больший бюджет, то в архитектуре все наоборот. Если говорить о каких-то выдающихся сооружениях, которые планируются уже как нечто «выше среднего уровня», то очень часто именно они бывают связаны с большими бюджетами, хотя не всегда. Мы пользуемся таким на самом деле неприятным понятием «элитарный», которое сейчас уже звучит снобистски, как и понятие «массовый»...

Алексей Муратов. Ну, в советское время понятие «элитарный» если и существовало, то практически не употреблялось. Это слово-паразит «элита» со всеми его производными появилось уже ближе к перестройке.

А.Броновицкая. Почему, оно было. Оно употреблялось применительно к чему-то доступному пониманию некоего ограниченного круга людей с более тонким эстетическим чувством. Но тут есть еще такое парное понятие — «элитный», которое уже напрямую связано только с бюджетами, с коммерцией и маркетинговыми аспектами. И бывают все-таки случаи, когда заказ-

чик, располагающий значительным бюджетом, позволяющим создать нечто неординарное, при этом обладает какими-то эстетическими запросами или, по крайней мере, доверием к архитектору, который сможет создать нечто эстетически неординарное. Но таких случаев, скажем, на протяжении XX века, было не так уж много, как мне кажется. Если брать классические примеры... Скажем, модернизм, в целом, рассчитан на социальную ответственность, на функциональность, экономичность и так далее. И в той же школе Bauhaus, которая занималась разработкой existence-минимума и возможностью создавать комфортные условия за минимальные средства, был Людвиг Мис ван дер Роэ, который успешно работал как раз с богатыми заказчиками и создал такие элитарные и эталонные вещи, как вилла Тугендгат в Брно или Сигрэм Билдинг в Нью-Йорке. И качество, выделяющее их из мейнстрима, связано прежде всего с использованием гораздо более дорогих материалов, с высоким качеством работ, более тонкой детализацией и прочим. И что происходит дальше? Скажем, Сигрэм Билдинг — очень показательный пример. Создается уникальная вещь, которая сразу оказывается признана как нечто прекрасное, и дальше она переходит в мейнстрим, начинает тиражироваться...

А.Муратов. Вообще-то, говоря об архитектуре на страницах журнала о кино, нельзя не вспомнить Вальтера Беньямина с «Произведением искусства в эпоху его технической воспроизводимости», где он говорит и о кино, и об архитектуре, обнаруживает между ними определенные параллели. И, в частности, пишет, что архитектура воспринимается двояким способом: через использование и восприятие. И вот этот двоякий способ восприятия несколько усложняет бытование понятий «массовость» и «элитарность» в архитектуре. Возьмем восприятие. Все крупнейшие архитектурные объекты с древних времен, конечно, были ориентированы на массовое восприятие. Однако это не означало, что способы их использования были массовыми. Как правило, наоборот, может быть, лишь за исключением соборов и храмов. Все-таки это были некие элитарные сооружения, но нацеленные на массовое восприятие. Власть всегда предъявляла себя публике разными средствами, в том числе посредством архитектуры. Но возьмем, к примеру, египетские пирамиды — самый наглядный пример конфликта между массовостью и элитарностью в архитектуре. Как мы знаем, высота пирамиды Хеопса — около 138 м, площадь основания — 230 кв. м, и все это сделано, чтобы разместить внутри камеру фараона площадью 55 кв. м. Я живу в квартире примерно такой же площади, в доме, думаю, сходного строительного объема, но где еще размещается как минимум около сотни таких же квартир. Вот абсолютно элитарная форма использования, более того, недоступная и при этом рассчитанная на массовое восприятие.

Встречаются и обратные примеры. С точки зрения пользования, архитектурный объект может быть абсолютно публичным и при этом формально, с точки зрения восприятия, воспроизводить или апеллировать к некоему «элитарному» коду, просвещенному зрителю — как в постмодернистском приеме двойного кодирования, когда есть некий простой код и какие-то более сложные, зашифрованные месседжи. Либо обращаться просто к каким-то довольно сложным и требующим определенного культурного опыта абстрактным формам, как, предположим, здание библиотеки в Сиэтле Рема Колхаса. Это, конечно, здание, предельно открытое для публики, нацеленное на массовое восприятие, но формально его язык, на мой взгляд, сугубо элитарный.

И вот из этого уже рождаются какие-то векторы, которые развиваются в том числе и в России. В частности, здесь появляется такой странный термин, как «элитное строительство». Не элитарное, а элитное, причем этот термин закрепился в некотором роде как непереводимый. Помню, что, например, в газете Exile, писали что-то о русском быте и русских домах, используя слово elitki. То есть это понятие существовало как некий абсолютно непереводи-

мый феномен. Анна абсолютно правильно говорила, что, в общем-то, вся архитектура XX века была нацелена или, по крайней мере, стремилась удовлетворить и обслужить как можно более широкие массы населения. Но при этом, во всяком случае, в нашей стране у нее это не очень получалось и она задвигалась в некую вполне определенную нишу, которая получила странное название «элитная». То есть она вроде и не «элитарная», то есть не для «элиты», а просто дорогая. Причем дорогая не потому, что очень красива и комфортна, а потому, что обусловлена дефицитом. Дефицитом качественной городской среды, территорий в центре города или в неких поселениях, где любят группироваться наши «капитаны» власти и бизнеса. И в этом тоже можно при большом желании усмотреть какой-то современный тренд. Одна из тем, время от времени становящаяся предметом архитектурных дебатов и различных дискуссий, связана с дематериализацией архитектурного объекта. Мы знаем, что еще со времен авангарда, и даже раньше, одним из импульсов многих архитекторов была борьба с силой тяжести, постепенно этот импульс перешел в плоскость дезобъективации сооружения. Соответственно, когда мы говорим об элитном строительстве, фактически объекта как объекта там не существует. Там же главный, по сути, критерий — местоположение.

Е.Паисова. А как же дизайн? Мне казалось, это как раз один из основных аспектов элитного строительства.

А.Муратов. Вовсе нет. Если вы возьмете линейку самых дорогих объектов на рынке московской недвижимости, вы увидите огромное количество самых разных вариантов дизайна. Первый критерий — местоположение, далее следуют количественные критерии, связанные с площадью квартиры, количеством парковочных мест, площадью входного холла и прочим. То есть в основном эти критерии связаны с количеством, а не с качеством. В этом, конечно, есть определенная современность, потому что происходит восприятие объекта не как самоценной целостной вещи, а как чего-то более абстрактного и включенного в циркуляцию различных потоков — денег, информации, транспорта и т.д. Но при этом архитекторы загоняются именно в данную нишу и сейчас в массовом сознании воспринимаются как обслуживающий персонал для очень ограниченного круга людей.

Е.Паисова. Да, есть такое ощущение. Мне тоже всегда кажется, что более или менее известный и успешный архитектор сейчас не станет проектировать, скажем, какой-то нестандартный жилой квартал нового типа, а если и станет, то он будет явно не для простых смертных.

А.Муратов. Сравнительно недавно в «Эксперте» была опубликована довольно, на мой взгляд, гаденькая статья Валерия Фадеева про антипутинские митинги. Там он оперирует понятием «постмодерновое общество», к которому он относит, в частности, представителей творческих профессий, связанных с обслуживанием капитала. И на одном из первых мест среди этой «обслуги» фигурируют архитекторы. В логике Фадеева то, что они обслуживают капитал, не в последнюю очередь и приводит их на площадь. Фадеев просто не понимает одного: если архитекторы обслуживают капитал, значит, общество нездорово. Это либо свидетельство суперлиберальной экономики, либо некоего авторитаризма и огромного социального расслоения. Если мы возьмем социал-демократические режимы или иные режимы более равномерного распределения общественного богатства, там, конечно, архитекторы не обслуживают капитал, а заняты тем, чем они и должны заниматься: служат интересам людей, обеспечивая их жильем, качественной городской средой и создавая некие знаковые объекты, которые являлись бы катализаторами коллективной памяти, несли бы некую символическую нагрузку, которую может разделить вся городская общность. То есть это люди, которые, вообще-то, обслуживают общественные интересы. Но у нас складывается как-то по-другому — архитекторов пытаются запихнуть в эту элитную нишу.

Е.Паисова. А как в целом в профессиональном архитектурном сообществе России сейчас относятся к такому направлению, как мейнстрим? Планируется ли

развивать его — в жилищной или других сферах? И если да, то можно ли сейчас говорить о том, как это будет происходить?

А.Муратов. Если говорить о сегодняшнем дне, о том, что происходит здесь и сейчас, тут, мне кажется, все достаточно просто. Был кризис 2008 года, из которого мы еще окончательно не вышли и который идет волнами — то нарастает, то спадает. В архитектуре этот кризис выразился прежде всего в кризисе частного заказа во всех его формах от коммерческой недвижимости — офисов, супермаркетов, отелей — до частных особняков, квартир и т.д. Частный заказчик сейчас не играет первой роли. Соответственно, на первые позиции выходят государство и местная власть. Как только они начинают выступать в роли заказчиков, то, по крайней мере, на уровне слов, риторики

Сигрэм Билдинг, Нью-Йорк, архитектор Людвиг Мис ван дер Роэ

главным неминуемо объявляется вопрос общественного интереса. У нас просто, как всегда, все не сбалансировано. То эта сфера была полностью приватизирована, когда крупное чиновничество, особенно местное, и строительные корпорации создавали альянсы и благополучно совместными усилиями, хоть и совершенно безалаберно, застраивали хорошие места; то вдруг этот слой полностью исчезает, приходят новые чиновники, новый мэр, говорят, что не будут строить в Москве, что в городе нет территориальных резервов. Обещают строить в городе только школы и детские сады, благоустраивать общественные пространства, то есть происходит радикальная смена типологии заказа. И вследствие этого некоторые архитекторы, либо более озабоченные вопросами общественного блага, либо лучше чувствующие изменения конъюнктуры, либо желающие как-то оседлать эту тенденцию — все по-разному, — начинают говорить об общественном благе.

Проблема в том, что, с одной стороны, архитектор является единственным, громко говоря, «агентом» культуры во всем этом конгломерате строительного комплекса, с другой — его образование в принципе таково, что он абсолютно не ориентируется ни в каких гуманитарных дисциплинах. Он фактически как композитор — создатель неких форм, — человек, занятый интуитивно-творческой, а вовсе не дискурсивной деятельностью. И поэтому, помимо слов о том, что надо следовать общественному благу, какого-то всестороннего и глубокого анализа этого процесса пока не происходит. Но в то же

Модель жилого района «Город кварталов А101», Москва, испанское бюро архитекторов EDDEA

время мы действительно видим рост интереса к проблематике общественных пространств, градостроительства, жилья.

А.Броновицкая. Конкурсы на жилье ведь проводятся.

А.Муратов. На жилье, парки, на градостроительные концепции — на все то, что по большому счету связано с общественным благом. Однако мы сейчас находимся в начале этого процесса. И мы говорим про Россию. Если говорить про Нидерланды, Испанию, Данию, Финляндию, Норвегию, Германию или Швейцарию, то мы можем, конечно, увидеть проявления мейнстримной архитектуры с некими претензиями на изобретательность, на эстетизм.

Е.Паисова. Мейнстрим у нас до сих пор — стандартные серые дома-коробки и типовые офисы.

А.Муратов. Да. Но это не архитектура, это в основном все-таки продукт строительной индустрии. Какие могут быть архитектурные критерии? Эстетический, пользовательский, технологический, урбанистический (как это все встраивается, как образует цельную среду). И с точки зрения всех этих критериев, подобная так называемая «архитектура» — ниже всякой критики.

Е.Паисова. То же можно сказать и о киноиндустрии — продюсеры массового кино сами признают, что «производят продукт», призванный удовлетворить вкусы самых широких слоев населения...

А.Муратов. Вот именно, вкусы, тут есть важное расхождение. Когда мы говорим о кино, мы говорим именно о вкусах.

Е.Паисова. Не только. Есть и другие аспекты. Тот же фактор комфорта...

А.Муратов. Хорошо, давайте возьмем фактор вкуса и фактор удобства. На самом деле, производство блокбастера в киноиндустрии имеет, я полагаю, некие достаточно четкие правила, связанные прежде всего с тем, какое впечатление картина произведет на зрителя. Так вот, в российском архитектурном мейнстриме такой задачи вообще нет. Он решает базовые утилитарные и рыночные проблемы. Утилитарные — при нашем жутком жилищном дефиците — просто дать квадратные метры жилья, а рыночные — еще желательно их отбить по максимально возможной цене. Вот, на мой взгляд, две задачи, которые решает вся эта «архитектура». В кино рыночные задачи тоже имеются. Но вот задачи просто покрыть некий утилитарный дефицит, думаю, в кино нет.

Е.Паисова. Может, не в столь прямом смысле. Главную роль там, конечно, играют деньги и прибыль.

А.Броновицкая. Но все же в каких-то локальных случаях предпринимаются попытки преодолеть бедность этой стандартной среды, и тогда, скажем, привлекают бюро Moscow, чтобы сделать фасад для панельного здания.

Е.Паисова. Так делают только в центре.

А.Броновицкая. Нет, не только там.

А.Муратов. Все-таки в киномейнстриме есть какие-то разработанные жанры, техники и прочее, есть Голливуд, который все это делает на высоком профессиональном уровне. По крайней мере, есть некие критерии профессионализма. У нас же если сделают просто улучшенный фасад, при этом с той же ужасной планировкой внутри, жуткой средой, которая формируется этой застройкой в микрорайонах, уже говорят о некоем жесте, который выбивается из общего ряда.

А.Броновицкая. Если все-таки сосредоточиться на архитектуре как профессии, выделить ее из этого массового жилья, производимого комбинатами почти без участия архитектора, то там, конечно, тоже есть некий мейнстрим и некоторые исключения... Но у нас современной архитектуры настолько мало, что классифицировать ее довольно затруднительно.

А.Муратов. Мне кажется, если мы говорим все-таки о мейнстриме именно сборного индустриального домостроения, то там, в отличие от кино, некие отклонения происходят не в сфере образов, а в сфере технологии. Грубо говоря, тут отливают форму, а там гонят ленту, вот и вся разница. Но в кино, по-мо-

ему, все как раз наоборот: технологии стабильны, а образность меняется. В архитектуре же, напротив, образ, скажем, микрорайона очень стабилен, а технологии меняются более или менее активно.

Е.Паисова. Сейчас как раз в кино технологии тоже активно меняются и развиваются, порой вытесняя образы. Но вернемся к архитектуре. Как можно, по-вашему, подготовить наше общество к появлению качественного архитектурного мейнстрима? Как вообще можно было бы обеспечить переход от всякой попсы и дурновкусицы к качественному мейнстриму? Возможно ли это?

А.Муратов. Опять же повторю: качественного архитектурного мейнстрима в России нет. Можно сказать, что этой проблемы в архитектурной плоскости вообще не существует. Но это, скорее, социологический вопрос, связанный с понятием вкуса как одного из самых наглядных проявлений принадлежности к различным социальным группам.

Е.Паисова. То есть нет никаких проблесков даже?

А.Броновицкая. Нет, наверное, не совсем так. Я думаю, что вопрос касается архитектуры, которая находится за пределами индустриального строительства. Скажем, если мы ограничимся новым районом Остоженки, то там есть и дома с колоннами, и дома современные. При администрации Лужкова всячески поощрялась архитектура с какими-то традиционными признаками — будь то пресловутые башенки или исторический декор, так или иначе модифицированный. Все это, за редким исключением, как раз попадает под понятие «дурновкусица». Что несколько облегчает задачу тех, кто пытается делать современную архитектуру, потому что тут уже различить нюансы того, хороша или плоха архитектура без башенок, сложнее. Построить современный дом — само по себе уже большое достижение и достоинство.

А.Муратов. Проблема заключается только в том, что когда мы спорим о вкусах, о чем все-таки обычно стараются не спорить, тут же в ход идут крайне субъективные критерии...

А.Броновицкая. Но все-таки есть такое понятие «народу нравится». И мы эмпирически можем установить, что ему нравится. Что язык, условно говоря, модернистский, в нашей стране чрезвычайно непопулярен по ряду причин. Одна — довольно простая — заключается в том, что районы массовой застройки, очень мало привлекательные, по своему происхождению модернистские. А вторая связана с системой образования. В школьную систему образования заложены некие основы эстетического воспитания, и дети так или иначе успевают усвоить некий автоматический рефлекс на то, что историческая архитектура — это хорошо, тем более что значительная часть исторической архитектуры, дожившая до нашего времени, действительно выглядит привлекательнее новых зданий. Соответственно, рефлекс закрепляется: если похоже на старое, значит, красиво, а если плоские стены и много стекла — некрасиво. Это довольно распространенный, именно обывательский рефлекс, который специфичен, мне кажется, именно для нашей страны.

А.Муратов. Не уверен... Я бы сказал, что в германских странах это не так, для Англии и Америки, может, это ближе, конечно. Нельзя сказать, что там все то же самое, но там рецепция модернистской архитектуры гораздо более сдержанна, во Франции тоже. Вот в немецком социал-демократическом мире модернистская архитектура пользуется большим успехом просто потому, что там другой архетип культуры и на подкорке вбито, что ровная белая стена символизирует равенство. Любое выраженное построение — это же иерархическое построение, и сразу все переводится на уровне интуиции в некую политическую плоскость, с одной стороны. С другой — все-таки там есть одна вещь, перекликающаяся с кино. При том что оно может быть массовым, мейнстримным, элитарным, каким угодно, заказчиком, как правило, выступают некие элиты в кавычках или без. И часто именно вкусы элит обусловливают и облик архитектуры. Например, заказчик музея современного искусства никогда не закажет какое-то историцистское сооружение. Заказчик

Жилой комплекс «Дом на Мосфильмофской», Москва, архитектор Сергей Скуратов

массового жилья в Испании, который, как правило, социалист, никогда не будет заказывать вещи с колоннами. (Хотя, если мы посмотрим на историю современной так называемой неоклассики, она поначалу была крайне левая. Леон Крие на баррикадах Брюсселя воевал и т.д.) Но сейчас как-то уже устаканилось, что «дворец для народа» должен быть без колонн. И эти элиты определенным образом транслируют свои ценности.

То же самое было, кстати, и в лужковской Москве, когда была «вокруглужковская» элита, у которой был определенный архитектурный язык, так называемый «московский стиль» с присущими ему признаками — башенки, некая пластичность фасада, желательно бело-желтые сочетания, часто критическое сочетание разных стилевых направлений и деталей и т.п. И была некая эстетическая, она же фактически и политическая, оппозиция, связанная: a) с западными инвесторами, b) с чиновниками федерального уровня и c) просто с крупным капиталом, уже вестернизированным, который хотел заявлять о себе по-другому. И как раз Рублевка стала отражением этого вкусового плюрализма. Но, оказываясь в некоторых новых поселках Рублевки, созданных в конце 90-х и в нулевые, мы видим, что все-таки среднестатистический лужковский стиль побеждает даже там. Связано ли это именно и непосредственно со вкусами или просто с тем, что технологии подобного строительного производства были лучше отработаны, вопрос дискуссионный, но тем не менее людям нравится пластическая архитектура. Не скандинавская, а, скорее, какие-то подобия Коста-Бравы, чуть-чуть американско-

Жилой комплекс «Триумф Палас», Москва, архитекторы Андрей Трофимов, Елена Трещилина, Виктор Штеллер, Ольга Маркова

го постмодернизма — это люди любят. Но люди вообще любят эклектику, это же известно еще по опыту Гитлера и Сталина, они прекрасно знали, что гораздо большее эмоциональное воздействие оказывает некое смешение стилей, чем какие-то чистые проявления, как, например, школа Жолтовского, которая никогда не была в фаворе, несмотря на то что вроде бы там очень традиционные формы, тоже богатая пластика и все те атрибуты, которые многим нравятся, между прочим. И все же — нет, надо сделать как-то более пастозно, более смешанно, чтобы по возможности не прослеживалась связь с какой-то определенной традицией.

Е.Паисова. Чтобы всем угодить.

А.Муратов. Не то чтобы всем угодить. Просто если, скажем, художник работает в русле определенной традиции, значит, он автономен от мейнстрима и от власти, то есть он фактически принадлежит другому лагерю. А если у вас авторитарный режим, вы никогда не потерпите автономию какого бы то ни было творца. Это в основном так объясняется.

Но вот еще есть интересный вопрос, который отчасти связан с журналом «Искусство кино», вы меня поправите, если я не прав. Архитектура — очень древнее занятие. Вот мы говорим: массовое, элитарное, а это ведь древнее занятие, которое с определенного времени стало считаться искусством, и никто долгое время этот статус под вопрос не ставил, пусть Гегель и опускал архитектуру на самую нижнюю ступень иерархии искусств. Но потихоньку архитектура стала терять свой статус — как минимум с начала XIX века, когда появились первые доходные дома. Поначалу это воспринималось довольно болезненно. Но европейский авангард, и русский в том числе, нашел из этой ситуации прекрасный выход, заключающийся, грубо говоря, в следовании тезису Маркса о том, что искусство должно не изображать жизнь, а преображать ее. То есть, размыкая рамки, искусство становится просто жизнью. И главной идеей было: «Искусство — в жизнь». Овладение техникой, чтобы нести искусство в жизнь, чтобы эстетизировать действительность, не изображать ее, а именно *преображать*. Мне кажется, этот слоган до сих пор живет в архитектуре, и сказать сейчас «искусство архитектуры» — смешно. Потому что архитектура позиционируется как дизайн — в английском смысле этого слова, в широком, — и 99 процентов архитекторов, теоретиков и комментаторов архитектуры прекрасно чувствуют себя именно в этом позиционировании. Есть, конечно, какие-то маргинальные линии, люди, оплакивающие состояние архитектуры, говорящие, что архитектура теряет связь с вечностью, с метафизикой. Но в принципе, как писали и Гройс, и другие специалисты по авангарду, этот процесс творения жизни, конечно, обусловлен смертью бога. Помните у Ницше? Бог умер, но появляются такие маленькие божки — архитекторы. И они реализуют свои демиургические устремления.

Архитектору уже не надо быть художником, он демиург. Я, конечно, говорю очень спорные вещи. Ваш журнал называется «Искусство кино». Кино — молодой вид творчества. Архитектура существует давным-давно. Стоунхендж и ему подобные, потом пирамиды. То есть архитектура начинала с массивных, величественных, вызывающих возвышенные чувства сооружений. Кино начиналось, насколько я помню, с поезда братьев Люмьер, с живых картинок, с развлечения. А потом кино постепенно завоевало статус искусства. И, видимо, именно вопрос сохранения, поддержания статуса кино как искусства и заставляет вас думать о том, что есть мейнстрим и немейнстрим. Есть такое понятие «авторское кино». «Авторской» же архитектуры практически нет. Потому что архитектура — продукт коллективной деятельности, опосредованный огромным количеством и индивидуальных, и коллективных воль.

А.Броновицкая. Это, скорее, брендовая продукция.

Е.Паисова. Кино — тоже коллективный продукт, его создает команда, а не один «творец».

А.Муратов. А раз произошла смерть автора, раз его, в общем, нет... Конечно, есть какие-то подписанты, некоторые из которых действительно являются, не

буду говорить «художниками», но сильными творческими личностями, как, скажем, Бродский, у которого эта авторская отметина очень ярко выражена. Но они, как правило, работают в довольно маргинальных нишах. То, что в XVIII веке называлось follies, то есть «безумства». Вот это незаинтересованное эстетическое созерцание архитектуры, по крайней мере, с эпохи нового времени, стало отклонением. А неотклонение — это комфортная, удобная архитектура. И если мы с этой точки зрения посмотрим... Возьмем, например, английский коттедж — ярчайшее проявление буржуазности в архитектуре. Когда возник комфорт? Это ведь буржуазное понятие, до этого вся архитектура была страшно некомфортной. Почитайте у Мережковского в «Павле I» про то, как они там все мерзнут в этом несчастном Михайловском дворце. И вот появляется комфорт, и он сразу же подразумевает абсолютно другие формы восприятия. С точки зрения пользования — это комфорт, с позиции восприятия — погружение в среду. Если архитектура, скажем, классицизма — это всегда некая дистанция, фронтальное восприятие объекта, восприятие каких-то видов с расстояния, панорамное, то архитектура эпохи романтизма, пикчереска — вот эти коттеджи — нацелена на ракурсное восприятие, на игру света и тени, на создание так называемых «картинных композиций». То есть все призвано максимально сократить дистанцию между субъектом и объектом. И вопрос: если нет дистанцированного восприятия, возможно ли некое целостное эстетическое восприятие?

Е.Паисова. Да, дистанцированность или включенность во многом определяют самоощущение человека и его восприятие окружающего. Наверное, будучи слишком «внутри», труднее создать цельный эстетический образ. По поводу авторства. Я не совсем согласна с тезисом о «смерти автора». Сейчас есть авторы, которые сами по себе — да, зачастую это маргиналы, — и есть авторы-бренды, и между ними есть четкая грань.

А.Муратов. Они, скорее, владельцы бренда. Автор тоже бывает, но он выступает владельцем, потому что получает «роялти».

А.Броновицкая. Но тем не менее исходно некий его творческий импульс должен этот бренд породить, иначе он просто не возникнет. Мы только что пережили эпоху starchitects, этих «звездных архитекторов», иконических зданий, хотя в России это было минимально выражено, но там как раз бренд был очень важным элементом...

А.Муратов. Это важно, но, как вы понимаете, это, в общем, эпоха ряженых в какой-то мере.

А.Броновицкая. И все же в ней определенный стиль или почерк ассоциируется с конкретным именем.

А.Муратов. Конечно, человек нашел свой почерк, создает мастерскую, где работают пятьсот человек, и вот он шарашит... Про эпоху архитекторов-звезд Анна абсолютно правильно сказала, что эта эпоха авторов, в кавычках или без, ушла. Не совсем еще, конечно, но ветер уже переменился. Как было, например, в 1950-е, когда Хрущев уже вовсю внедрял панельное строительство, а в то же время достраивались еще сталинские здания. Так и сейчас — произведения спектакулярной архитектуры достраиваются потихоньку, они еще долго будут появляться. Но тренд — на экономию, в том числе экономию визуальных средств. Этот тренд связан и с кризисом, и с экологическим сознанием, и с выдвижением на передний план проблематики города, а в городе есть свои законы существования архитектурных форм, там все-таки девяносто форм из ста представляют некую массовку, по-другому быть не может.

У архитектуры есть одна сильная сторона по отношению к кино и вообще по отношению к другим видам искусства. Об этом, в частности, говорил композитор Мартынов — у нас в журнале несколько лет назад было опубликовано интервью с ним. Он говорил, что наличие функциональной составляющей является сильной стороной архитектуры, позволяющей ей быть всегда актуальной. Потому что образы жизни всегда воспроизводятся, переизоб-

ретаются, и это, в общем, особенно сейчас, довольно творческий процесс. Что касается каких-то отвлеченных художественных идей, то, поскольку наша страна четко и уверенно дрейфует на периферию, по крайней мере, европейской культуры, то абсолютно закономерно, что интересным идеям, даже мейнстримным, и неоткуда появляться. В последние новогодние праздники я посмотрел «оптом» много разных российских фильмов. И у меня было ощущение какой-то культурной нерелевантности всего этого. Были и хорошие фильмы. «Елена», наверное, неплохой фильм, «В субботу» — тоже хорошо сделанное кино, даже «Два дня» Смирновой — тоже вроде бы нормальный мейнстрим. И некоторые картины я смотрел с удовольствием... Но я просто не понимаю, в каких условиях это все может иметь какую-то востребованность. И связано это, видимо, уже с некоторым аутсайдерством нашей культуры,

Галерейный центр «Арт-Стрелка» на территории фабрики «Красный Октябрь», Москва, художник Владимир Дубосарский

с тем, что этот импульс, в том числе и массовый, ориентируется уже на другие культурные штампы.

Е.Паисова. Эта неактуальность, по-моему, во многом связана с тем, что в нашем кино сейчас усердно пытаются угнаться за какими-то чужими ценностями и смыслами, насильно притащить их сюда, поскольку своих у нас почти не осталось или еще не сформировались. Даже в авторском кино часто видно, что какие-то приемы и даже целые смысловые пласты списаны с европейских, и в итоге все это оказывается вообще не про нашу жизнь, не про нас. Мне кажется, и в архитектуре сейчас то же. Идешь иногда по улице, видишь дом и думаешь: «Ну конечно, захотели сделать здесь кусок Европы», а здание-то не вписывается, оно здесь совершенно чужое.

А.Муратов. Органики нет. Ни здесь, ни там.

Е.Паисова. Не чувствуется, что все это родилось действительно из наших идей, переживаний собственной жизни, из вдохновения, наконец. Просто заимствование, попытка привить чужое совершенно искусственно, не прочувствовав, не поняв этого.

А.Муратов. То есть, с определенной точки зрения, это суперэлитарные продукты.

А.Броновицкая. Но ведь вся российская культура — это процесс прививания чужого. Уж архитектура-то точно практически вся. И в целом это, как правило, вполне неплохо получалось.

А.Муратов. До определенного момента.

Е.Паисова. И все же бывают примеры неудачного заимствования. А где грань? Когда заимствованное становится комфортным и начинает восприниматься людьми как что-то свое, родное? Конечно, это расплывчатый вопрос, все это медленно происходит.

А.Муратов. Непонятно, в самом деле. Безусловно, важна временная дистанция.

А.Броновицкая. Бывают вещи, которые появляются и сразу нравятся. Взять, например, тот же Парк Горького, в который летом привнесли какие-то минимальные элементы дизайна.

А.Муратов. Социологам вообще-то интересно было бы исследовать Парк Горького. Потому что это пример, с одной стороны, действительно качественного подхода к пространственным решениям, а с другой — довольно жесткой джентрификации общественного пространства в центре города. Потому что оттуда вымылся весь тот контингент, который ходил на аттракционы. Совершенно очевидно, что там появились хипстеры, любители йоги и прочие, что, в общем, и неплохо. Но все-таки это приобрело форму некоей резервации. Надо посмотреть, как это пространство будет развиваться и жить, но пока там произошла полная замена социального состава, что для меня очевидно.

А.Броновицкая. Но джентрификация — это все-таки еще и финансовое вытеснение.

А.Муратов. Я там редко бываю, поэтому не знаю точно, во сколько обходится там чек в «заведениях», но предполагаю, что там все подорожало. Для социологов это, безусловно, интересный объект. Вроде бы красивая картинка, но вот насколько она соответствует потребностям городского сообщества?

А.Броновицкая. Я рассказывала, что два раза слышала восторженные отзывы по поводу Парка Горького от таксистов, это все же немного другой социальный слой.

А.Муратов. Я более скептичен, но надо посмотреть.

А.Броновицкая. Хорошо, может, он и востребован более специфической социальной группой, но, скажем, пространство «Стрелки» с деревянным амфитеатром, баром и форматом летнего фестиваля — это вообще полный успех.

А.Муратов. Ну, пространство «Стрелки» мы уже обсуждали, это ведь тоже некая пародия, по сути.

А.Броновицкая. Но она не отторгается.

А.Муратов. Это все-таки самозамкнутое пространство, имеющее селективный доступ. Традиционная площадь в европейском городе — это же транзитное пространство, где у вас есть возможность свободного прохода. «Стрелка» же — просто некий карман, окруженный со всех сторон домами, «Стрелке» же принадлежащими, и имеющий шлагбаум на колесиках. То есть тоже псевдообщественное пространство. Помните, там проводили воркшоп по Кремлю, и мы говорили о том, насколько все-таки архетип Кремля жив в московской традиции, потому что «Стрелка» его тоже отчасти воспроизводит. В Кремль можно прийти погулять с одиннадцати до пяти, так и здесь — абсолютно замкнутое пространство, где можно прогуляться в определенное время суток, а в другое туда не пустят, а уж если там мероприятие, тем более. Там ведь бывают открытые и закрытые мероприятия. Это пространство манипулируемое, пространство контроля, не органичное городское пространство. А дальше все уже зависит от того, кто его контролирует. Если это некое супердемократическое комьюнити — одно дело, а если жесткое селективное — совсем другая история. Там этот контроль все время меняется — то демократический, то наоборот.

А.Броновицкая. За пределами нашего разговора все-таки остались известные попытки создать какие-то новые формы доступного жилья. Например, история с «Кварталом А101».
А.Муратов. Это мейнстрим или нет?
Е.Паисова. Мне кажется, нет. Тоже слишком новаторски и шикарно для нашего мейнстрима.
А.Броновицкая. Но это стремление нащупать путь к изменению мейнстрима. Там же шла речь о поиске новой тиражируемой модели.
А.Муратов. Такие модели действительно появляются.
Е.Паисова. И насколько серьезны эти поиски?
А.Броновицкая. Трудно судить, насколько серьезны, это девелоперская инициатива, но, во всяком случае, был объявлен международный конкурс на планировку территории, в котором победило довольно хорошее испанское бюро. И затем был проведен конкурс на многоквартирные и малоквартирные дома, многоэтажные и среднеэтажные, и конкурс этот дал тоже довольно интересные результаты, но я не знаю, что произошло потом.
А.Муратов. Ничего. Там еще ничего не построили, тем более, эти территории влились в Новую Москву, и все усложнилось.
А.Броновицкая. Но есть шанс, что эти материалы будут востребованы и в Новой Москве.
А.Муратов. Посмотрим.
Е.Паисова. Но в итоге идея позаимствована все-таки с Запада.
А.Броновицкая. Это был международный совместный проект, в котором участвовали архитекторы из разных стран. Проект планировки был специально разработан для России. Что, в общем, нормально. Не то чтобы мы ничего не могли родить и поэтому привлекаем специалистов из других стран. Так везде происходит. Архитекторы не всегда работают исключительно в той стране, где живут.
Е.Паисова. Мне всегда казалось, что все, что появляется в России оригинального, всегда делается по заимствованным из-за рубежа идеям.
А.Муратов. Нет, не всё. Но это не мейнстрим. Одно время — в 90-х и в начале нулевых — велись бесконечные дискуссии между неоклассиками и так называемыми модернистами — вот это уж точно наше, на Западе, может, за исключением Англии, вряд ли можно себе такое представить. Уж что-что, а проблематика стиля их абсолютно не волнует за крайне редкими исключениями. Это наше, родное. И еще — проблематика, связанная с архитектурой дачи. Мало хороших современных примеров, но это тоже наша проблема. Как и проблематика, связанная со сталинским наследием. Были же какие-то неосталинские работы, «Триумф Палас», например.
Е.Паисова. И все-таки можете ли вы привести примеры, хотя бы единичные, качественного мейнстрима в Москве?
А.Муратов. Мы ведь уже сказали, что у нас нет качественного мейнстрима. Мейнстрим в архитектуре — это массовое жилье.

Вот журнал «Афиша» наснимал фотографий, вроде там есть красивые снимки, и раз в фотографическом поле объект красив, фотогеничен, по идее, он выходит за рамки мейнстрима. Но проблема в том, что этот объект существует не в чистом поле, а в городе, в некоем конкретном месте, в некоем фрагменте среды. И очень часто бывает, что если этот объект реализован во исполнение каких-то частных интересов и личных амбиций, то он что-то отнимает от интересов общественных, то есть может негативно влиять на ту среду, в которой построен. Примеров таких довольно много, самый характерный — наша «любимая» Остоженка, где вроде бы можно обнаружить неплохо нарисованные дома, но все они нарисованы таким образом, что в итоге делают этот район абсолютно вымороченным и лишенным жизни. С формальной точки зрения можно их оценивать более или менее удовлетворительно. Но с точки зрения социальной, с позиции их встроенности в городскую ткань это, конеч-

но, полное фиаско. И таких примеров очень много. Объект Скуратова на обложке «Афиши» — «Дом на Мосфильмовской» — вроде красивая фотография, к его облику можно по-разному относиться, я не буду его обсуждать. Но посмотрите, как этот объект «плюхнулся» на саму территорию, как он выглядит на фоне местных четырнадцатиэтажек. Что он символизирует? Абсолютно подавляющий и всепроникающий спекулятивный дух — вот его смысл. Дальше можно рассуждать, хорошо ли архитектор Скуратов закрутил спираль, как он решил оконные проемы, но, извините, не в этом его суть.

Е.Паисова. А если говорить о нынешнем состоянии нашей архитектуры, можно ли найти в российской истории некие аналогии, провести параллели с современностью?

А.Муратов. Массовой архитектуры-то долгое время и не было, она появилась в начале XIX века. Почитайте, что пишет об этом Гоголь.

А.Броновицкая. До того было понятие вернакуляр — как местная традиция велит строить избу, так и строили.

А.Муратов. Но это и не считалось архитектурой. Одно время в Европе было очень популярно как раз исследование сельской архитектуры. Я был один раз на лекции по истории французской сельской архитектуры, которую читал Перуз де Монкло. Оказывается, около 80 процентов сельских домов во Франции в XIX веке имели только один проем — дверь. Я вполне согласен с известным немецким конструктором и архитектором Фраем Отто, который спроектировал Олимпийский стадион в Мюнхене. Он говорил: «Что вы переживаете? Мы живем, как в раю!» И действительно: в наших домах тепло, можно душ принять, холодильником воспользоваться — абсолютно райские условия. Другой вопрос, удовлетворяет ли нас все это с точки зрения качества визуальной среды, но это уже вопрос от хорошей жизни, по большому счету.

А.Броновицкая. Если говорить о не столь далеком прошлом, были довольно удачные опыты с массовым жильем в конце 20-х — начале 30-х годов. Пока придумывались какие-то радикальные формы переустройства жизни, Моссовет был заказчиком нормального экономичного жилья. Это были, в основном, двух-, трех-, иногда четырехкомнатные квартиры, обязательно со сквозным проветриванием, с хорошим доступом солнца, в домах средней этажности — четыре-пять этажей, — понятно, что без лифта и что водоснабжение часто плохо достигало последних этажей. Не всегда в этих домах были ванные, но тогда рядом были бани. Но сами по себе эти кварталы создавали довольно комфортную среду за счет соразмерности человеку, за счет пространства дворов, за счет того, что при крайне простых формах этой архитектуры всегда были продуманы нюансы обработки углов. Если это перекресток, то все четыре угла решены по-разному и достаточно выразительно. То же касалось распределения балконов, очень часто применялись какие-то интересные колористические схемы. Вот это была довольно удачная типология, и она не получила дальнейшего развития, потому что изначально рассчитывалось, что можно будет в короткий срок обеспечить таким жильем всех.

А.Муратов. Это кварталы на Шаболовке, на Усиевича.

А.Броновицкая. Да, их очень много, и сейчас больше тридцати сохранилось, а было значительно больше. Но когда выяснилось, что экономика не позволяет обеспечить всех, сосредоточились на строительстве как раз того, что можно назвать «элитным жильем», на которое бы остальные только смотрели и мечтали, что когда-нибудь будут жить так же, и на оформлении каких-то парадных магистралей. Кстати, еще до всех этих рабочих поселков был еще другой вариант развития — сады-поселки, это тоже было задумано как массовое жилье. На территории Москвы сейчас сохранился один поселок Сокол, а их же были реализованы десятки. Это было в основном кооперативное жилье: то есть люди вкладывали свои деньги и получали домики, часто строившиеся по не сказать типовым, но повторяемым проектам, над которыми ра-

ботали хорошие архитекторы, включая, например, братьев Весниных. И с экономической точки зрения это тоже было возможно, территория Москвы позволяла, но советская власть в какой-то момент решила, что проект идеологически неприемлем. И вот тогда сначала произошел переход к многоквартирным четырех-пятиэтажным домам, а потом уже к более репрезентативным крупным кварталам, а далее — к высоткам.

Е.Паисова. А современное наше общество готово сейчас к появлению качественного мейнстрима в архитектуре? Как оно, на ваш взгляд, настроено?

А.Муратов. Наше общество ко всему готово, просто нет предложения. Как можно рассуждать о том, готово оно или нет, если ему ничего не предлагают? В ки-

Центральная библиотека Сиэтла, архитектор Рем Колхас

но хотя бы есть предложение, хотя там тоже есть свои проблемы с прокатом и прочим. Но, по крайней мере, можно как-то понять, что людям интересно, а что нет. А поскольку в нашей сфере предложение практически отсутствует, чему свидетельство — огромная стоимость квадратного метра, то, соответственно, люди готовы практически ко всему. При наличии платежеспособности покупают, по-моему, почти всё. Выбора-то нет.

Е.Паисова. В кино вроде и выбор большой, но итог тем не менее печален. Можно сказать, наш «рыночный» мейнстрим просто убивает зрителя.

А.Муратов. Среди фильмов, которые я недавно посмотрел, были, конечно, какие-то вещи... за гранью добра и зла, снятые при этом на деньги Фонда кино и Министерства культуры. Но с социологической точки зрения все это очень интересно рассматривать.

У нас просто не очень развит весь этот корпус исследований массовой культуры — культурная антропология, социология и так далее. Скажем, в Англии, где эта сфера хорошо развита, любой специалист по поп-культуре может вычленить массу смыслов из кино, комикса, дома, из чего угодно.

А.Броновицкая. Я имею дело с весьма специфической молодежью — студентами архитектурного института, но у меня возникла такая версия. Люди, выросшие в эпоху Интернета и свободного доступа к любой информации, открыты ко всему, и основной критерий оценки у них — «прикольно» или нет. Мне кажется, это как раз весьма многообещающе. Я не знаю, может ли человек старшего поколения, который продуцирует культуру, настроиться на ту же волну и уловить некую точку пересечения, понять, что может быть «прикольно» из того, что мы считаем важным...

А.Муратов. «Прикольно» — это просто некий выход из автоматизма восприятия. То есть все воспринимается автоматически, а чтобы проснуться, нужен, условно говоря, тот самый люмьеровский поезд. С другой стороны, если мы обратимся к статье Беньямина, он уже тогда писал, что эта рассеянность очень характерна для восприятия и кино, и архитектуры.

А.Броновицкая. У молодых людей сейчас нет никаких заранее заложенных представлений о том, что интересно, а что нет, что хорошо, а что плохо. И это на самом деле хорошая ситуация.

А.Муратов. Я думаю, это просто другая форма восприятия, несозерцательная, несосредоточенная. Это связано с феноменом синхронного восприятия. Перед вашими глазами проносится вереница информационных сообщений, и если в этом «табуне» все лошади черные, а одна белая, то, конечно, это «прикольно» и вы ее заметите. Это как раз понятный феномен, я не думаю, что это хорошо или плохо, но это понятно. Как писал Слотердайк, важно быть не красивым, а интересным. О красоте сейчас сложно рассуждать по многим причинам, не в последнюю очередь потому, что эти каноны нам навязываются массовой культурой. А вот критерий интересности как раз может быть релевантен.

ДМИТРИЙ БАВИЛЬСКИЙ

Новый формат серьезности

Международная ярмарка интеллектуальной литературы Non/fiction. Москва, ЦДХ

1

Все, даже самые что ни на есть базовые, оппозиции (общественной жизни) сегодня страдают и рушатся — и верх не такой уж верх, и низ относительный, и белый на цвета спектра раскладывается, и даже в самом завзятом западнике при желании можно отыскать черты государственника или славянофила.

Деление литературы на массовую и высокую мне уже давным-давно не кажется актуальным, ведь границы сейчас проходят по совершенно каким-то совершенно иным полям — скажем, через «настоящее» или «ненастоящее», через «подлинное» или не очень.

Все эти деления по номинациям и жанрам работают в биполярном обществе, однако мы эту стадию личностного развития давно миновали и эмансипировались далее; ныне сводить себя (или какое-либо жизненное или культурное явление) к определенному набору позиций означает цеплять ярлыки и цепляться за ярлыки, упрощать простое и редуцировать сложное.

Очевиднее и нагляднее всего эта несводимость к чему-то конкретному происходит на поле политических или философских пристрастий.

Я заметил это еще в школьной юности, когда, читая Киреевского, находил в себе черты славянофила, а изучая Чаадаева, почти автоматически становился западником, затем фиксировал в себе эти сдвиги и изменения позиций и пытался понять, отчего это все со мной происходит. И только ли со мной?

Да, вероятно, оттого, что реальность все время усложняется и усложняется, становится все более свободной и все более непредсказуемой, а люди не поспевают за изменениями, нуждаются в якорях и понятных клише; привычные оппозиции, как мат, экономят наши силы.

Но ведь мат, с одной стороны, действительно экономит усилия, а с другой — расслабляет извилины, отучая их формулировать. Думать. Любые деления хороши разве что для маркетинга, хотя книгами у нас умеют торговать еще хуже, чем фильмами.

Понятия и критерии качества плавают, постоянно дрейфуют.

Играть с ними занятие увлекательное, но бесполезное.

Скажем, я помню, как в Советском Союзе делали исключение для братьев Стругацких, которые под видом фантастики-де гонят философию-light.

Московская международная книжная выставка-ярмарка. ВВЦ

Но, например, Станислав Лем выглядит гораздо философичнее Стругацких. Или вот «Дети Арбата» Анатолия Рыбакова — это же не беллетристика, поскольку текст-де выполняет (выполнял) важную воспитательную функцию.

Но тогда «Кузнецкий мост» Саввы Дангулова или «Тени исчезают в полдень» Анатолия Иванова тоже выполняют важную общественную (и даже политическую) функцию, хотя ни у кого даже мысли не возникает отнести эти эпопеи к высокой литературе. Или все-таки возникает?

Есть известные всем сериалы по романам Анатолия Иванова и Ивана Стаднюка, воспитавшие не одно поколение отечественного масскульта, а с другой стороны, существуют какие-то полуподпольные, матерные почеркушки, которые заставляют закатывать глаза и цокать языками так называемую «знаточескую среду», со всех сторон подпираемую авторитетами славистов.

С третьей стороны, забудем про крайности и попытаемся сформулировать, что же такое мейнстрим.

И когда мы начнем задумываться о том, что такое сегодня «золотая середина», то есть книги для всех, и для умников, которые тоже люди (и им не всегда хочется быть умниками), и для модников, и для пап и мам, и своей девушке на «перед сном почитать», то увидим, что у нас ее просто нет.

За что ни возьмись — ничего нет, любые определения от пристального внимания расползаются; может быть, помимо «настоящего» и «ненастоящего» следует ввести категории «внимательное» чтение или же, напротив, «чтение беглое»?

Да, вот если бы был мейнстрим, то мы бы его структурировали, постепенно от него отщипывая комнатки с табличками, как это водится в западной торговле, с «гендерной литературой» или, там, с «фэнтези», а не ломали бы себе голову по поводу нового романа Сергея Носова или Павла Крусанова, куда их отнести.

Московская международная книжная выставка-ярмарка. ВВЦ

И куда записать «Серпантин» Александра Мильштейна — в фикшн или нон-фикшн. И на какую полку поставить последнюю книгу Владимира Лорченкова, раз уж полок, посвященных молдавским авторам, в наших книжных супермаркетах не существует.

Или Пелевин с Сорокиным — это что? Куда? Как? Недофэнтези или постфилософия? Полупублицистика или кино в буквах?

2

Все жанры кажутся мне серьезными, кроме детских (хотя на самом деле детские жанры и есть самые серьезные, вечные). Динамика изменения возрастных предпочтений напоминает мне море в часы отлива или же постепенно мелеющее озеро: все больше и больше книг, авторов и жанров оказываются в стороне «для детей и юношества».

То ли дети все быстрее и быстрее взрослеют, очень быстро становясь юными старичками, то ли, напротив, уже совсем не взрослеют (не взрослеем), до самой пенсии оставаясь фундаментальными инфантилами, глотающими в метро детективы и прочий трэш, демонстративно маникируя тем, что действительно заслуживает внимания.

Отмечу только, что «детское», в каком бы жанре оно ни выражалось, все четче и ярче связывается с «выдуманным», с типичными (традиционными) нарративными структурами, тогда как во «взрослом» потреблении все тексты норовят выказать себя поосновательнее и попрагматичнее.

С каждым годом меньше того, чего не было и нет, с каждым разом все больше словарей, путеводителей бегства и пособий и того, как перестать биться мордой об асфальт и наступать на одни и те же вечные грабли.

Да, наши книги теперь почти все (даже религиозные) без иллюзий — отныне нам нужно не успокоительное, но новые навыки и знания, чистые витамины ремы, а если и уход от действительности, то в конечном счете — с ощутимым сухим остатком. С выхлопом.

3

Сейчас возникает (или уже возник, сложился) новый, иной какой-то формат серьезности, который лично мне кажется слегка обезжиренным.

Когда на моих же — либеральных — митингах, с которыми я солидарен и которым всецело сочувствую, выступают коммерчески успешные авторы (причем уже не важно от литературы, кино или эстрады) и народ (хороший народ, правильный народ, люди с красивыми лицами и умными глазами) готов признать этих коммерчески успешных людей не просто «публичными интеллектуалами», но авторитетами с решающим голосом, выражающим как бы и мою позицию, я понимаю, что ситуация изменилась до неузнаваемости.

Можно по-разному относиться к Солженицыну, Сахарову, Бродскому или Лихачеву, но про глубину ими свершенного все более или менее понятно, а весомость публичной позиции являлась логическим продолжением сделанного.

Когда в нравственные лидеры мне предлагают телеведущих, становится явным, что «совестливость» понимается в современном российском обществе как «успешность», а «глубина» заменяется «шириной», в том числе и широтой охвата.

Не говорю, что это плохо, не смею отказывать удачливым деятелям в активной жизненной позиции (и ее публичном выражении), но фиксирую то самое изменение формата серьезности, с которого начал.

Можно симулировать или сконструировать все что угодно. Создать какой угодно текст, самый раскованный, самый умный, самый изящный, самый авангардный. Все уже было, все видели, пробовали, знаем.

К тому же всегда можно сослаться на то, что писать так, как раньше, более невозможно. Вот Илья Глазунов попробовал — вышел кич. Павел Смелков оперу «Братья Карамазовы» написал по канонам XIX века — вышла такая залипуха, что даже из жалости или желчи смотреть невозможно: стыдно.

Если теперь все иначе, то и критерии качества (да и всего остального) должны формироваться как-то иначе, не там, где раньше.

Не так, как до этого формировались.

Когда вокруг так много мертвечины и штамповки, на первый план выходит количество жизни в тексте, живых, прыгающих друг за дружкой слов.

Тогда и «качество» это не «жанр», а «исполнение» — то есть личный драйв и умение его передать, новые формулировки и незаурядность говорящего, его индивидуальность, непохожесть на других.

Его личный опыт.

Акунин, решивший воскресить Христа внутри детектива про Пелагию (и таким образом нарушить главный технологический принцип жанра, базирующегося на обязательности причинно-следственных мотивировок), вскрывает прием и таким образом выступает уже не как беллетрист, но и как постконцептуалист Владимир Сорокин, делающий примерно ту же самую культурную работу, но уже в рамках внежанровой прозы.

Ему можно. Его услышат.

4

Масскульт должен быть комфортным и интересным, увлекательным и легко усвояемым, поэтому главное здесь — простота и понятность конструкции (что, впрочем, не исключает изящества, остроумия и оригинальности), ее узнаваемость (архетипичность, база для самоузнавания и самоотождествления) и внятность.

Четкость месседжа.

«Анжелика, маркиза ангелов» — это, конечно, хорошо, но лучше все же про то же самое, только более приближенное к нашим реалиям, так как про Анжелику — это как бы уже совсем фикшн-фикшн и как бы про любовь вообще, возвышенно и почти абстрактно. Есть ведь следователь Каменская, которая в узнаваемый супермаркет ходит и муж у нее современный такой вьюн в очёчках. И это явно круче маркизы. В разы.

То есть успех всех этих так называемых «иронических детективов», в которых почти нет ни детективной составляющей, ни, тем более, иронии, как раз и заключен в напичканности текста нынешними реалиями.

Людям важно, что это — «про нашу жизнь», которая иначе в художественном смысле мало где фиксируется.

Про современность же крайне трудно писать, труднее уже не бывает. Тем более про такую реальность, как сейчас, быстро меняющуюся, находящуюся в стадии постоянного становления, не успевающую сформировать узнаваемые типы (социальные или психологические), мутирующую в очередные формы очередных переходов, межсезоний и отсутствия какой бы то ни было определенности.

А в жанровой культуре (книжной или телесериальной) все это присутствует — мертвая, схематическая форма держит каркас, под завязку набиваемый нынешними горяченькими реалиями; все это четко работает на узнавание и на востребованость.

Людям важно понимать, что с ними происходит. Политики и публицисты врут, а жанры дают возможность опереться на силу примера.

Гёте говорил, что нации складываются в партере, так вот нынешние нации (причем уже не по национальным, не по кровным признакам) складываются каждая у своего носителя, у того или иного гаджета (социальные системы это же тоже гаджеты).

Так, у телевизоров, в которых есть и еще пока существуют последние скрепы единого информационного пространства, того социального языка, на котором мы говорим — рекламные ролики и сериалы, — заседают люди, нуждающиеся в развернутом показе моделей повседневного поведения.

Важно понимать, как вести себя, ухаживая за девушкой, сватаясь, поступая на работу, отдавая (или не отдавая) карточный долг.

Не надо было ходить к социологам, чтобы видеть, насколько всплеск всеобщей любви к «няне Вике Прутковской» был связан с проявлением и распространением среди городских девушек новой ролевой модели, постепенно трансформировавшейся в угловатые очки Ксении Собчак.

Скорее всего, сегодня няня Вика, наконец выправив фрикативное «г» и отказавшись от гламура, обязательно повела бы своих воспитанников, балованных детей богатенького недотепы-продюсера, на Болотную, где встретила бы не только своих подружек, но и звезд российской эстрады, голосующих сердцем за ветер перемен. Не то проиграешь...

ДАРЬЯ ЖУРКОВА

Музыка в кармане

Мир еще никогда не был столь тотально озвученным, как сегодня. Куда бы ни пошел человек, что бы он ни делал, он может делать это с музыкой. В торговом центре или в кафе, по дороге на работу или во время прогулки по парку — любые свои действия в любом месте современный человек может сопровождать музыкой, которая или является заданным элементом фонодизайна пространства, или выбирается им самим.

Беспрецедентное развитие звуковоспроизводящей техники предельно обогатило способы и формы восприятия музыки, принципиальным образом изменив механизмы ее функционирования.

С одной стороны, максимально расширяется радиус слышимости устройств, транслирующих музыку, стремление заполнить музыкой все бóльшие территории и при этом сделать источник звуков невидимым, незаметным в пространстве. Мощные динамики вписываются в окружающую среду, будь то сценическая площадка или торговое помещение, и рядовой посетитель зачастую их просто не замечает. Параллельно с этим и отчасти как ответная реакция на повсеместную омузыкаленность общественного пространства появляются и активно развиваются звуковоспроизводящие устройства персонального пользования — портативные плейеры и сотовые телефоны, позволяющие человеку самостоятельно выбирать музыку и при этом свободно передвигаться вместе с нею в пространстве.

Обилие музыки, звучащей везде и всюду, вместе с возможностью ее индивидуального слушания в любое время и в любом месте приводит к существенным сдвигам в устоявшихся типологиях музыкальных жанров. Большинство жанровых классификаций так или иначе строятся на разграничении музыки *обиходной* и *надбытовой*, музыки, условно говоря, *прикладной*, которая призвана сопровождать повседневную жизнедеятельность человека, и *автономной*, которая создается для целенаправленного слуша-

ния[1]. При этом существует негласная иерархия, закрепляющая за автономной, «чистой» музыкой более высокий социальный и эстетический статус. Например, именно к надбытовым жанрам относится бóльшая часть произведений классической музыки.

Появление в быту технических средств распространения музыки, одинаково подходящих для воспроизведения любых музыкальных произведений, привело к тому, что граница между «обиходной» и «надбытовой» музыкой стала предельно подвижной[2]. Теперь любую музыку, в том числе и самую сложную классику, стало возможным слушать в произвольном контексте, свободно выполняя при этом различные действия, никак не связанные с содержанием и смыслом играющей музыки. Например, можно стоять в очереди к кассе и слушать симфонию, готовить обед и наслаждаться оперными ариями или отправиться на пробежку под звуки скрипичных концертов.

Очевидно, что эта возможность выбора любых музыкальных произведений для сопровождения любых ситуаций и действий является прямым свидетельством эпохи постмодернизма, когда всеобщий плюрализм позволяет смешивать прежде несовместимые явления и процессы без каких-либо разграничений и условностей. В связи с этим А.Цукер констатирует, что в отношении музыкальных жанров ситуация «отличается сегодня редкой нестабильностью, нарушающей сложившиеся ценностные представления, иерархические связи, уравнивающей в правах то, что прежде находилось на крайних ступенях «эстетической лестницы», а иногда и попросту меняющей их местами»[3].

Однако влияние новых технических устройств и информационных технологий не ограничивается переворотом в жанровых градациях. Кардинальным образом изменяются функции искусства в обществе и характер взаимодействия человека с художественным произведением. Повседневность, всасывая в себя колоссальные массивы музыкальных произведений, тем самым начинает вырабатывать и критерии их оценки. Ось «высокого» и «низкого» вырывается за пределы самого искусства, и статус художественного произведения начинает определяться тем контекстом, в котором происходит его восприятие. Причем в случае с персональными звуковоспроизводящими устройствами, о которых и пойдет речь в статье, полномочия по наделению музыки тем или иным статусом оказываются всецело в ведении отдельно взятого человека. Теперь любой пользователь портативного плейера или сотового телефона вправе самостоятельно определять те смыслы, которые несет в себе та или иная музыка: будет ли она для него лишь фоном или подарит глубокие эстетические переживания, прозвучит как формальный звуковой сигнал или станет емким символом межличностных отношений. Теперь каждый человек может сам определять, где звучит музыка и что она выражает, является она для него «высокой» или «низкой».

Наушники с двумя проводками, тянущимися к портативному плейеру или сотовому телефону, стали одним из отличительных атрибутов современного человека. Их появление и массовое распространение не только ощутимо сказались на особенностях слушания музыки и развитии всей музыкальной индустрии, но и прямо на наших глазах принципиально влияет на характер социальных отношений между людьми. Поэтому тема использования наушников и портативных звуковоспроизводящих устройств выходит далеко за пределы самой музыки, напрямую затрагивая проблемы современной цивилизационной среды и ее взаимодействия с человеком.

---

[1] См.: Besser H. Aufsatze zur Musikasthetik und Musicgechichte. Leipzig, 1978; Попова Т.В. Музыкальные жанры и формы. Изд. 2-е, 1954; Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1960; Сохор А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке. М., 1968; Соколов О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород, 1994.

[2] См.: Дуков Е. Слушатель в мире музыки с культурно-исторической точки зрения. — «Вопросы социологии музыки». Сб. трудов. М., 1990, вып. 3, с. 88.

[3] Цукер А.М. И рок, и симфония... М., 1993, с. 50.

Нельзя не учитывать, что желание свободного перемещения в пространстве вместе с музыкой, воплощаемое посредством портативного плейера, на самом деле является продолжением и развитием потребности непрерывного музыкального сопровождения повседневности, сформированной у современных людей под влиянием фоновой музыки. Поэтому не случайно функции фоновой музыки и музыки, играющей в наушниках, оказываются во многом схожими.

Прежде всего музыка эстетизирует, облагораживает и расцвечивает повседневную среду и обыденные действия человека. Она оказывается простым и вместе с тем действенным способом эстетически преобразовать окружающую реальность — сделать ее более гармоничной и привлекательной, привнести положительные эмоции, сгладить ее рутинность и прагматичность. Музыка как бы оживляет, одушевляет предметы и наполняет различные пространства образами жизненного процесса. Вероятно, современная «фономания» является своеобразной реакцией человека на постоянное разрастание пространства цивилизации, которое он не в силах в достаточной степени обжить и «одухотворить» своим личным душевным теплом напрямую. Дефицит общения человека с человеком начинает компенсироваться музыкой, которая может выступать и в качестве внутреннего собеседника, и как внешнее оформление развертывающейся реальности.

В то же время современный цивилизационный демократизм подразумевает, что каждый человек имеет право на приятные ощущения, которые должны идти непрерывным потоком, одно за другим. Музыка, звучащая или в каком-либо общественном пространстве, или в наушниках, с необычайной легкостью заполняет и разукрашивает собой периоды вынужденного ожидания и бездействия, ретуширует возникающие паузы, создает необходимое ощущение непрерывности и реальности бытия, так как она, по словам Теодора Адорно, идеальна для рекламирования действительности[4]. Вплетая музыку в различные контексты повседневности, человек стремится размыть грань между обыденностью и развлечением, совместить машинально выполняемые операции с духовно полноценным проживанием действительности и тем самым реализовать желанное право получать наслаждение каждую секунду жизни.

Однако возможность самостоятельного выбора и управления звучащей музыкой, а также ее индивидуальное, единоличное прослушивание определяют принципиальные отличия музыки в наушниках от музыки фоновой.

Если фоновая музыка выступает посредником между внешним миром и человеком, создает у него ощущение диалога и взаимодействия с окружающей средой, то музыка в наушниках, наоборот, зачастую становится способом абстрагирования, обособления индивида как от окружающего пространства, так и от людей, находящихся в нем. С помощью портативного плейера человек может контролировать степень своей погруженности и вовлеченности во внешний мир, очерчивать свое персональное звуковое поле путем создания собственного «слухового пузыря»[5].

Можно сказать, что данная привилегия изменения изначальной звуковой среды, возможность выстроить аудиальную составляющую внешнего мира сообразно личным вкусам и настроению становится первой ступенью *виртуальной трансформации реальности,* которую теперь каждый обладатель наушников может свободно переделывать и «перекраивать» под себя. Виртуальна эта трансформация по той причине, что изначальный звуковой фон реальности фактически остается неизменным — например, никуда не исчезают шум от машин, голоса разговаривающих вокруг людей и прочие звуки города, —

---

[4] См.: Адорно Т. Избранное. Социология музыки. М., 2008, с. 45.

[5] Auditory bubble — определение М.Булла. Bull Michael. Investigating the culture of mobile listening: from walkman to iPod. In: Consuming music together: social and collaborative aspects of music technologies. Edit by Kenton O'Hara, Barry Brown. Springer, 2006, p. 134.

реальность преобразуется исключительно в восприятии отдельно взятого человека. Музыка в плейере превращается, с одной стороны, в «звукоизоляционный материал», отделяющий человека от окружающей действительности, как бы отсекающий одно из измерений реальности. Но вместе с тем музыка обеспечивает альтернативное, параллельное звуковое наполнение проживаемого времени, во многом определяя целостное восприятие человеком окружающей действительности.

В своей работе, посвященной исследованию культуры мобильного слушания, Майкл Булл среди главных причин популярности портативных плейеров неоднократно называет эффект эстетизации и театрализации окружающей действительности. Ссылаясь на многочисленных исследователей, он заключает, что для людей, передвигающихся с музыкой в наушниках, «у города появляется эстетическая сторона, [...] в их впечатлениях начинает проступать яркая театральность городского ландшафта»[6]. Причем самостоятельно выбирая сопровождающую его музыку, человек начинает воспринимать себя создателем сценария разворачивающегося аудиовизуального представления, наделяя окружающее пространство и происходящие в нем события своим собственным смыслом и значением[7].

Главное преимущество портативного плейера заключается в его компактности. Причем миниатюризация звуковоспроизводящих устройств происходит обратно пропорционально увеличению объемов их памяти. Мобильные хранилища музыки занимают все меньше места в пространстве, но их собственное пространство становится поистине безграничным — в коробочку размером со спичечный коробок вполне может уместиться целая музыкальная эпоха. Однако «спрессовывается» и «сжимается» не только музыка. Параллельно сужается и уменьшается как окружающий мир, так и личное пространство человека — более «компактным» вынужден быть сам человек.

Жителю современного города необходимо лавировать в плотном потоке людей, машин, зданий, дел и обязательств. Свобода и скорость его передвижения на самом деле оказываются весьма условными, так как человек должен соотносить свои действия с ритмом жизни, правилами и запретами многоуровневой городской инфраструктуры. Портативные плейеры отнюдь не случайно особенно востребованы в общественном транспорте, где индивидуальное передвижение и личное пространство человека особенно ограничены. Как показало исследование британских ученых, слушая приятную музыку в наушниках, человек беспрепятственно допускает в свое личное пространство чужих людей и значительно легче переносит дискомфорт от нахождения в многолюдном месте[8].

Таким образом, музыка в наушниках не только эстетизирует окружающую реальность, но и помогает преодолеть ее враждебность. В данном случае музыка компенсирует нехватку физического пространства, человек достраивает необходимое ему пространство через слух и воображение. Играющая в наушниках музыка помогает эмоционально обустроить и психологически обезопасить внешний мир, сделать его максимально комфортным и приватным вне зависимости от количества людей, присутствующих в нем.

Мы уже замечали, что, заменяя изначальное звуковое оформление реальности другим, человек, слушающий музыку в плейере, индивидуализирует и персонифицирует то пространство, в котором он находится. И в данном аспекте функции музыки, играющей в наушниках, оказываются во многом схожими с функциями рингтонов мобильных телефонов.

---

[6] Bull Michael. Op. cit., p. 133.
[7] Bull Michael. Op. cit., p. 134.
[8] Tajadura-Jlmenez A., Pantelidou G., Rebacz P., Vastfjal D., Tsakiris M. I-Space: The Effects of Emotional Valence and Source of Music on Interpersonal Distance. — PLoS ONE. Режим доступа: http://www.plosone.org/article/info%3Adoi%2F10.1371%2Fjournal.pone.0026083

Во-первых, заменяя обыкновенный звонок фрагментом музыкального произведения, человек, как и в случае с портативным плейером, стремится разнообразить и эстетизировать повседневность, наполнив ее яркими и притягательными символами. Ведь до определенного времени звуки, которые издавал телефонный аппарат, никто не думал называть музыкой. Это был всего лишь сигнал, сообщающий о том, что кто-то желает связаться с человеком. Но с середины 80-х годов с каждым шагом усовершенствования телефонных устройств звуковой сигнал все больше претендовал быть музыкой. Показателями того, что на сегодня этот статус завоеван, является как бесчисленное множество сервисов по «омузыкаливанию» телефона, так и появившееся выражение «телефон играет», то есть не просто звонит или вызывает, а при этом еще и исполняет музыкальное произведение. Причем процесс музыкализации телефонной связи приобретает тотальный характер, и музыкой заменяется уже не только сигнал входящего вызова, но и гудки при ожидании ответа.

Во-вторых, выбирая музыку для плейера или на сотовый телефон, человек руководствуется, прежде всего, своими личными вкусами и стремится самостоятельно управлять звуковым наполнением окружающего пространства. Но если музыка в наушниках предназначена преимущественно для индивидуального использования, то через музыку на телефоне человек неминуемо проявляет себя в публичном пространстве.

Казалось бы, сотовая связь — это средство сугубо приватной коммуникации, направленной от индивида к индивиду. Но сегодня эта коммуникация неизбежно погружена в общий поток людей, событий, мест, внутри которого оказывается человек. И в данном случае провести четкую грань между приватной и публичной сферами жизни фактически невозможно. Через музыку на мобильном телефоне человек взаимодействует как с окружающими его людьми, так и с имперсональным пространством вокруг себя, обозначая свое присутствие в нем.

Звучащая на телефоне музыка так или иначе становится одной из составляющих персонального имиджа человека и определенным образом характеризует его в восприятии других людей. Задавая ту или иную мелодию на свой мобильный телефон, человек подсознательно учитывает и пытается предугадать реакцию тех, кто потенциально может ее услышать. Эта «возможность выбора между различными звуками изменила функцию сигнала таким образом, что он может стать частью чьей-либо индивидуальной или коллективной идентичности»[9].

Положение музыки, исполняемой телефоном, в своей сути предельно амбивалентно. Она в один и тот же момент может быть и сигналом, мобилизующим человека к действию, и фоном, создающим эмоциональную атмосферу вокруг другого действия. Например, человек, увлеченный беседой, может не обратить на звонок телефона должного внимания, и тогда эта музыка будет восприниматься им исключительно как фон. В другом случае приятная, благозвучная мелодия, которую слышит человек перед тем, как снять трубку, заранее приводит его в доброе расположение духа, направляет предстоящий разговор в позитивное русло[10]. То есть телефонный звонок одновременно играет роль сигнала и задает эмоциональный фон для последующей коммуникации.

В тоже время опции современного телефона позволяют закреплять индивидуальный рингтон за любым номером из списка контактов, благодаря чему человек получает возможность узнавать, кто ему звонит, даже не взглянув на дисплей аппарата. Анализ тех ассоциаций и мотивов, которые движут человеком при выборе мелодий для конкретных людей, — это тема отдельного

---

[9] U l m o n e n H. Sorry, Can't Hear You! I'm on a Train!' Ringing Tones, Meanings and the Finnish Soundscape. — Popular Music, Vol. 23, No. 1 (Jan., 2004), p. 54.

[10] Подробнее об этом см.: U l m o n e n H. Op. cit., p. 56.

исследования. Главное, что, устанавливая на какой-либо номер ту или иную мелодию, владелец телефона пытается озвучить (как минимум для себя) свое отношение к звонящему, и тем самым музыка начинает встраиваться в разветвленную сеть символов, связывающих одного индивида с другим. Таким образом, функции музыки, которую воспроизводит телефон, заключаются не только в эстетическом сопровождении процесса коммуникации, но и в обозначении позиций взаимодействующих субъектов.

Сегодня каждый владелец сотового телефона получает возможность самостоятельного закрепления за музыкой любого содержания в зависимости от того, что он хочет выразить с помощью устанавливаемой на телефонный звонок мелодии. В музыку вкладываются вполне определенные смыслы, которые, с одной стороны, обязаны быть понятными, однозначно и легко считываемыми и вместе с тем должны оставлять некий простор для интерпретации. И такое смысловое стягивание музыки с определенным внемузыкальным значением отсылает нас к барочной теории аффектов, когда за каждой музыкальной фразой стоял риторический репрезентативный канон, вплетавший музыку в обширную систему символических соответствий. Именно в эпоху барокко в поисках максимального воздействия на слушателя музыка приходит к идее выражения человеческих страстей, но через строго определенные фигуры, так как для того чтобы страсти, выраженные в музыке, были понятны и произвели должное впечатление, их необходимо было унифицировать. Музыкальный смысл, находившийся в эпоху барокко в прямой зависимости от слова и изображения, в своей многозначности сближался с символом, но одновременно всячески подчеркивалась его способность передавать единичное, ограниченное значение[11]. Поэтому барочные композиторы стремились четко определить объект изображения и средства передачи аффекта, чтобы вызвать вполне регламентированную реакцию слушателя, которая и была главной целью их усилий[12].

Современным пользователем, устанавливающим мелодию на свой мобильный телефон, движет очень схожее желание многозначного высказывания и одновременно предсказуемого воздействия на тех, кто потенциально может услышать данный сигнал. Как над барочным автором довлел канон того или иного аффекта, так и неограниченный доступ к хранилищам музыки приучает нынешнего пользователя бесконечно выбирать из списка уже готовых образцов-рингтонов все новые средства для выражения самого себя.

Тем самым возникает ситуация, в которой человек пытается обозначить свою позицию в социальном пространстве с помощью языка, изобретенного не им. Пользователь как бы все время примеривает чужие маски в попытке понять, кем он может быть, а кем нет. В данном контексте неизбежны своеобразные зазоры между тем, кем человек является, и тем, кем он хочет казаться; между тем, как он действительно воспринимает других людей, и тем, какими свойствами он хочет их наделить. В акте выбора мелодий разворачивается непрерывный процесс идентификации, направленный как на самого обладателя телефона, так и на того, для кого выбирается музыкальный сигнал.

Между тем связи, прослеживаемые между барочной эпохой и современностью, не ограничиваются сферой музыкально-символических значений, а оказываются намного глубже и сильнее, затрагивая уровень самоощущений и самоопределения человека.

Известно, что в XVII веке начинается процесс отпадения человека от магической вселенной — в его восприятии Бог все больше удаляется на недосягаемую высоту и человек постепенно познает бренность мира и, как следствие, ощущает свое неизбежное одиночество в нем. Он вдруг осознает себя на пе-

---

[11] См.: Лобанова М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994, с. 9.

[12] Там же, с. 156—157.

репутье, обнаруживает себя в бездне между высоким и низким, земным и божественным, между мгновением и вечностью. И, пытаясь защититься от открывающегося ужаса, он начинает наворачивать пышные декоративные слои, пытается скрыться от действительности за устойчивыми и вместительными символами риторических фигур. Человек приучает себя к постоянному лицедейству, к примериванию различных ролей с целью ответа на вопрос, кто он есть на самом деле. Эта принужденность человека быть все время другим становится главной проблемой эпохи и приобретает напряженно-экзистенциальный смысл, так как «призвание, предназначение человека теряется в навязываемых ему занятиях-масках»[13].

Современный индивид, прибегая к помощи бесчисленного количества ярких, притягательных и простых в использовании средств для проявления себя в окружающем пространстве, как и барочный человек, пытается защититься, скрыться, убежать, только уже не от бренности, а от пустоты своего бытия. В процессе фрагментации, пронизывающей сегодня все сферы деятельности, человек также ощущает свое отпадение от чего-то цельного, в данном случае от государства, идеологии, общества, и пытается в новых условиях наладить свои отношения как с окружающим пространством, так и с людьми вокруг. Чтобы легче преодолевать отчужденность и атомизированность современного общества появляются портативные плейеры, благодаря которым человек никогда и нигде не чувствует себя одиноким, так как его непрерывно сопровождает собственная, приятная ему музыка. А омузыкальные звуковые сигналы, устанавливаемые и «вживляемые» во всевозможные устройства, через которые человек взаимодействует с миром, должны доходчиво и безапелляционно обозначать его присутствие в этом мире.

Принципиальной и отличительной характеристикой «музыки в кармане» является то, что человек имеет широкие возможности управления и манипуляции ею. Так, слушая музыку в плейере, можно по нескольку раз повторять один и тот же трек или слушать лишь определенный отрывок звучащего произведения, свободно регулировать громкость звучания и изменять соотношение высоких и низких частот. В конце концов, звучащую в наушниках музыку можно напевать и тем самым как бы принимать непосредственное участие в ее исполнении. Еще большие манипуляции можно проделывать с рингтонами на мобильных телефонах — например, музыку можно переинструментовывать, сокращать и совмещать различные ее фрагменты, записывать свои собственные звуковые сигналы. В данном случае музыка выступает как один из компонентов персональной коммуникации от одного человека к другому, и поэтому ее собственное содержание оказывается в прямой зависимости от контекста звучания и воспринимается через призму того впечатления, которое пытается произвести ее обладатель.

И в том, и в другом случае человек получает определенную власть над художественным произведением, наделяется правом не только его созерцания, но и трансформирования, преобразования. Он может помещать музыку в любой контекст и наделять ее какими угодно смыслами. Фактически он оказывается равным автору самого произведения, становится соавтором искомого композитора. Конечно, эти действия происходят в форме игры, развлечения, забавы, но на подсознательном уровне у человека возникает совершенно иное отношение к данной музыке, так как на какой-то момент он из позиции слушателя переходит в позицию сотворца.

Особенно наглядно данные закономерности проявляются тогда, когда в качестве «карманной» музыки начинают выступать классические произведения, которые еще острее акцентируют обозначенные ракурсы взаимодействия искусства и повседневности, «высокого» и «низкого».

---

[13] Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи. — В сб.: «Языки культуры». Учебное пособие по культурологии. М., 1997, с. 135.

Звучащая в плейере классическая музыка мгновенно преображает то пространство, в котором находится слушающий ее человек. Она выделяет его самого и совершаемые им действия из контекста повседневности и обыденности за счет того, что ее звуковой код заведомо не совпадает со звуковым наполнением окружающей среды. В восприятии человека происходит своеобразное расслоение, расщепление реальности — он как бы оказывается одновременно в двух временны́х измерениях. Его окружают современные люди, здания, предметы, в том числе автомобили, в то время как внутри себя он слышит «голос» далекой, давно ушедшей эпохи. Окружающая реальность, таким образом, становится не вполне реальной, она как бы превращается в декорацию, а находящийся в ней человек начинает ощущать себя человеком другого времени, случайным образом «заброшенным» в начало XXI века.

Тем самым человек, передвигающийся по городу с классической музыкой в плейере, как бы мысленно начинает достраивать особый универсум поведения и пытаться найти в нем свою роль. Так же, как переодевание в исторический костюм способствует раскрытию в человеке незадействуемых им в обычной жизни граней характера, так и при звучащей в наушниках классике человек включается в игру символов, обозначающих возвышенность, уникальность, церемонность.

С помощью классической музыки, звучащей в плейере, намного проще абстрагироваться от окружающей реальности, как бы выпасть из потока спешащих и озабоченных насущными проблемами людей. Более того, классическая музыка благодаря своей дистанцированности от современности особенно остро подчеркивает быстротечность и суетность повседневности. Но в тоже время классическая музыка даже в наушниках с легкостью превращается в звуковой фон, так как постижение ее содержания и погружение в саму музыку требует определенной сосредоточенности, большая часть ее смыслов не лежит на поверхности, а значит их очень сложно «улавливать» мимоходом, параллельно с размышлением о другом или выполнением какого-либо действия. В случае такого отвлеченного слушания классическая музыка превращается в своего рода «вещь в себе» — за ней признается объективная ценность, которая принадлежит самой музыке, и не пропадает, даже если человек не понимает эту музыку и не вслушивается в нее. Подразумевается, что классическая музыка не может нести в себе какие-либо отрицательные эмоции, она заведомо прекрасна и совершенна и должна автоматически наделять этими свойствами пространство и время своего звучания.

Когда в качестве посредника между человеком и окружающим пространством выступает классическая музыка, то она помогает не только «одухотворить» технологизированную реальность, но и вписать ее в поступательное движение истории. Классическая музыка, начиная озвучивать современный ландшафт, примиряет технический прогресс с закономерностями развития культуры, обеспечивая их пространственный синтез. Классика помогает создать иллюзию, что, расширяя границы технической цивилизации, человек при этом ничего не теряет из сферы своей духовной жизни, а наоборот, он собирает, концентрирует свои лучшие достижения и получает возможность наслаждаться ими в любом месте, в любое время.

Классические мелодии, устанавливаемые на рингтоны сотовых телефонов, в свою очередь, открывают особенно широкие возможности свободной интерпретации зашифрованных в омузыкаленном сигнале смыслов, тем более что сама классическая музыка редко имеет однозначное словесное толкование. Классическое произведение выступает как один из компонентов персональной коммуникации от одного человека к другому, и поэтому его собственное содержание оказывается в прямой зависимости от контекста звучания и воспринимается через призму того впечатления, которое пытается произвести использующий ее человек.

При этом фигура композитора, запечатленная в индивидуальности музыкального языка, различными способами замалчивается и нивелируется, а его место занимает рядовой пользователь телефона, который как бы «присваивает» себе авторство музыки, помещая ее в структуру своего собственного имиджа. Причем в данном случае права пользователя начинают распространяться и в отношении формообразующих признаков классической музыки. Во-первых, владелец телефона наделяется возможностью самостоятельно определять длину музыкального произведения, от которого зачастую остается мельчайший фрагмент. Во время звонка музыка может или прерываться на «полуслове», или, наоборот, одна и та же фраза может повторяться по нескольку раз, что полностью отменяет логику композиционного развития. Во-вторых, при всех невероятных возможностях современной телефонной «полифонии», качество воспроизведения музыки телефоном пока что не может соревноваться с ее оригинальным звучанием. Более того, в нуждах техники классическое произведение нередко «переинструментовывается» и исполняется тембрами электронных звуков, лишенных каких-либо обертонов. Таким образом, от изначального музыкального произведения остается некий интонационный остов, который тем не менее выполняет важные функции в процессе персональной коммуникации.

Когда в качестве звуковой «визитной карточки» предъявляется классическая мелодия, то она сигнализирует об «особенном» отношении человека к самому себе, о повышенном самоуважении и о самоощущении «гражданина истории». Такой человек отнюдь не всецело принадлежит современности с ее проблемами и конфликтами, так как он владеет (или пытается овладеть) языком культуры, не являющейся для большинства остальных людей повседневно употребимой, привычной и естественной.

При этом невозможность однозначной интерпретации классической музыки помогает играть смыслами, передаваемыми с ее помощью, а значит, и выбираемыми ролями поведения. Хотят ли за ней скрыть холодность отношений, предъявив взамен маску светской учтивости и любезности. Или, наоборот, она заключает в себе квинтэссенцию чистого, духовного начала. Или она должна свидетельствовать о неординарности человека, его эрудированности и особом воспитании.

Одну и ту же классическую мелодию (например, тему «Маленькой ночной серенады» Моцарта) можно поставить и на номер начальника — как символ официальных отношений, и на номер любимого человека — как символ возвышенных и гармоничных чувств. Однозначно же то, что за классикой заведомо признается некий высокий статус — ею невозможно испортить впечатление как от самого человека, так и от посылаемого им сообщения. Благодаря классической музыке рождается имидж человека, обладающего высоким культурным уровнем, а стало быть, хорошим образованием, высокими запросами, большими возможностями. Современный обладатель «карманных» классических мелодий в своем мобильном телефоне способен моделировать свой выигрышный социальный и культурный имидж, так как в отношении классики ценность как бы задана свыше и не обсуждается. Эта музыка не может не нравиться, в противном случае непонимающий ее человек вынужден искать некую брешь в своих собственных эстетических установках. Определение «классическая» становится своего рода брендом, гарантирующим человеку, что он имеет дело с чем-то заведомо великим, качественным и хорошим.

Вместе с тем существует тенденция диаметрально противоположного, эмоционально отстраненного, исполненного иронией обращения с классической музыкой, включения ее в процессы межличностных коммуникаций в качестве шутки, сюрприза, эпатажа. В данном случае классическая музыка намеренно помещается в контекст, который противоречит типичным ассоциациям, связанным с нею. Например, на «фирменных» футболках металлистов, характерным шрифтом с «кровавыми» подтеками пишутся фамилии зна-

менитых классических композиторов. Или же из телефона матерого байкера раздаются звуки моцартовской симфонии.

В подобных случаях классическая музыка используется для подчеркивания несовпадения индивидуального самопозиционирования человека и его личных вкусов с классической культурой, с традиционными этико-эстетическими ценностями. Классическая музыка становится предельно контрастным фоном, на котором инаковость индивида, его несоответствие общепринятым нормам проявляется намного отчетливее и ярче. Классика понимается как анахронизм, как заведомо другой, «чужеродный» символ. В данном случае для человека важно продемонстрировать свое право распоряжаться этим чужим символом и тем самым как бы расширить собственные полномочия за пределы своего привычного окружения и сообщества. В то же время ирония помогает преодолеть комплекс непонимания «высоких» смыслов, заложенных в классической музыке, так как уже не принципиально, разбирается человек в этой музыке или нет, главное — он может обращаться с нею исключительно по своему усмотрению.

Таким образом, классическая музыка подходит в качестве характеристики любой индивидуальности, если не в прямом, то, по крайней мере, в переносно-ироническом ключе. Она оказывается предельно универсальным символом, подходящим для всех, и в то же время подчеркивающим уникальность каждого отдельного человека.

Специфическое удобство классической музыки заключается в том, что ее можно использовать в качестве надличного посредника между окружающей средой и индивидом. Когда в жизненной среде классика звучит от имени конкретного современного человека, то этот человек уже не находится один на один с современностью. Его обволакивают и защищают ритмы жизни прошлого, гармония ушедших эпох, строй лирического самовыражения далеких поколений. Таким образом, классическая музыка нередко выступает в роли своего рода оберега, сглаживающего конфликты между современностью и историей, между разрастающимся пространством технологизированной цивилизации и самоощущением в ней отдельно взятого индивида.

Вместе с тем, поскольку носителями этого духовного багажа выступают современные технические устройства, возникает ситуация свершившегося символического присвоения сущности музыкальной классики современной цивилизацией. Классические мелодии оказываются языком повседневного общения, сообщая коммуникативным моделям дополнительную значимость, повышая не только статус субъектов коммуникации, но и статус средств связи тоже.

Обилие музыки и свободный доступ к ней, обеспечиваемый развитием техники и информационных технологий, нередко вызывает дискуссии о девальвации музыки и исчезновении культуры ее слушания. Музыки стало слишком много, человек привыкает слышать ее повсюду и не концентрировать свое внимание на ней. Более того, музыка часто воспринимается как вид шумового загрязнения, то есть из объекта искусства превращается в назойливый фон повседневной жизни. Однако означает ли это, что музыка действительно «обмирщается» — теряет свой высокий статус искусства и перемешивается, сливается с обыденным, приземленным, а значит, с чем-то заведомо «низким»?

В истории искусства противопоставление «высокого» и «низкого» возникало не единожды. Достаточно вспомнить систему жанров эпохи классицизма, где существовал конгломерат высоких жанров для отображения возвышенных чувств и эмоций, которые, в свою очередь, уравновешивали низкие жанры, отведенные под комедийные и бытовые сюжеты. Эпоха романтизма, отменив эти жанровые градации, порождает в искусстве два других полюса — элитарного и массового. Однако и в том, и в другом случае эстетическая вертикаль, определявшая ценность того или иного произведения, выстраивалась

изнутри самого искусства. Критерии оценки художественного произведения вырабатывались непосредственно в самом искусстве. Современная же ситуация характеризуется тем, что вектор «высокого» и «низкого» вырывается за пределы законов эстетики и пролегает уже на границе между искусством и повседневностью.

Сегодня любое искусство, вне зависимости от того, «высокое» оно или «низкое», элитарное или массовое, авторское или анонимное, противопоставляется повседневности и воспринимается как заведомо нечто высокое. Каким бы реалистичным ни казался мир в произведении искусства, он всегда будет идеальным и в чем-то утопичным, потому что создается художественными средствами, по определенным эстетическим канонам, и уже одним этим искусство заведомо не тождественно реальной жизни, принципиально отличается от нее.

Искусство сегодня воспринимается как нечто высокое еще и потому, что само по себе не имеет прямого прикладного характера, не может быть использовано утилитарно. Песню можно послушать, книгу — прочитать, кино — посмотреть, но извлечь из акта восприятия художественного произведения какую-либо материальную выгоду слушатель-читатель-зритель фактически не может. Искусство работает с духовными потребностями человека, и потому в отношении него не действуют законы прагматики, несмотря на то что сегодня создание произведений искусства является индустрией.

Современность стремится повсеместно и максимально включить искусство в контексты повседневной жизни, производит его в колоссальных объемах, для того чтобы с помощью искусства сгладить, нейтрализовать предельную прагматичность, технологизированность и рационализированность реального мира. Сегодня становится уже не так важно, *что именно* смотреть, слушать или читать, главным становится сам *процесс восприятия* искусства как способ абстрагирования от окружающей действительности с ее проблемами, неустроенностью и рутинностью. С этой целью в геометрической прогрессии не только растут объемы производства художественной информации, но и создается бесчисленное множество гаджетов, обеспечивающих беспрепятственный и повсеместный доступ к произведениям искусства. Вместе с портативным плейером и сотовым телефоном появляются ридер, видеоприставка и полифункциональные устройства, наподобие смартфона, которые позволяют слушать-читать-смотреть все что угодно и в каком угодно месте. Современные технологии создают неограниченные возможности для включения искусства в течение повседневной жизни, чтобы эти два мира — реальный и вымышленный — существовали параллельно и одновременно, чтобы «высокое» и «низкое» дополняли и уравновешивали друг друга.

ТАТЬЯНА ДОЛМАТОВСКАЯ

Мифология моды: толпа и элита

Федор Солнцев. Народный костюм

Большую часть своей истории мода была уделом обеспеченного меньшинства. Мода — искусственная необходимость. Можно нуждаться в еде, воде и крыше над головой. Это вопрос физиологии. Но органически в человеке не заложено страдание или радость от обладания или необладания серебряной вилкой. Чтобы следовать за прихотями моды, надо иметь, во-первых, лишние средства, во-вторых, досуг и, наконец, среду, в которой разделяют модные страсти.

Мода требует особого отношения ко времени и понимания «актуализации»: здесь и сейчас — и больше никогда. Миф моды — в ее ветрености и текучести, в важности фиксации статусного результата.

Каждая эпоха, каждый социум и каждая его ячейка по-разному трактуют заложенную в моде статусность. Грубо состояние моды можно описать как вертикаль с диалектическими завихрениями. Что-то вроде ленты Мёбиуса, насаженной на кол социальных страт.

Мода — это язык, по которому люди, принадлежащие к одной и той же группе, опознают своих и отделяют своих от чужих. Ролан Барт в «Системе моды» подробно описал принципы, по которым генераторы моды отбирают из вечного набора признаков те, что будут актуальны в наступающем временно́м периоде. И те, которые будут играть роль старомодных. Мода — при своем внешнем стремлении вперед, по Барту, — род притворяющейся прогрессом ретроспекции: «Резерв модных черт — это собственно резерв Моды, так как из этого резерва она черпает сочетания, превращаемые ею в знак Моды как

таковой; однако это именно резерв — любой вариант содержит в себе несколько терминов, Мода каждый год актуализирует только один из них, остальные же, оставаясь возможными, оказываются запретными, обозначая старомодность»[1].

Любое явление окружающего мира можно трактовать как текст. Любой текст — уникальная последовательность слов, взятых из общего словаря. Мода, впрочем, тот вид текста, в котором подчас гораздо любопытнее интертекстуальность, связи с другим, нежели собственно содержание.

Западно-европейские средневековые костюмы

Веками мода имела вертикальную структуру — от высокого к низкому. Точнее даже — только высокое, потому что низкого слоя не существовало. Плебейские сословия были слишком озабочены борьбой за существование, чтобы соревноваться друг с другом и с правящими классами по ведомству образа жизни. При этом содержательно сама аристократическая мода в тех или иных своих проявлениях могла двигаться по затейливым синусоидам. В полном или частичном соответствии с характеристиками, выданными моде Роланом Бартом.

Мода на роскошь могла смениться модой на аскетизм. Исследователь истории итальянской кухни Массимо Монтанари, в частности, пишет о том, что в Средневековье одной из привилегий знати была регулярная возможность есть мясо. В больших количествах. Так что феодалы соревновались друг с другом в объемах и разновидностях представленных на столе мясных блюд. Для этого забивались сотнями лесные птицы, ловились экзотические животные, а самым модным на протяжении довольно долгого времени был фокус, когда в корову зашивали кабана, в кабана — овцу, в овцу — гуся и так далее, собирая колоссальную белковую матрешку. Овощи и тем более травы были пищей бедняков. Владетельный граф или маркиз даже в страшном сне не мог представить, чтобы осквернить свой желудок капустой или пустой водой вместо вина. Тем более что употребление сырой воды в средние века было опасным для жизни.

И вот однажды, начиная с X века, через арабов, пришла мода на медицину, сначала терапевтическую, а потом и пропедевтическую, и появилось в среде аристократии поветрие, предписывающее соблюдать умеренность в еде

[1] Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры. М., 2003, с. 214.

и даже иногда предпочитать суп из лебеды густой мясной похлебке из соображений диеты, а не религиозного поста. Точно так же и в одежде — тяжелые доспехообразные кафтаны могли смениться легкими шелковыми костюмами. Мода ведь актуализирует вещи не только по принципу их неприсутствия во вчерашнем дискурсе, но и по принципу удобства, приятного облика и тому подобных черт. И этими чертами не ограничиваясь тоже. В высшем британском свете, известном консервативностью своих привычек, в том числе и языковых, как пишет антрополог Кейт Фокс в книге «Наблюдая за англичанами. Скрытые правила поведения», бывали периоды увлечения диалектами низов, и знать щеголяла выговором кокни и какими-нибудь особенно непонятными ирландскими и шотландскими выражениями. Причем это могло никак не совпадать с увлечением высшего общества темой «прекрасного дикаря» или внедрением на вершины социального успеха какого-то провинциального выскочки. В то же время современная мода в кругах британской аристократии на минимализм в выражениях своего барского статуса, очевидно, происходит не из спонтанной игры, а является суммой идеологических и эстетических воззрений — в частности, следствием принятого однажды в палате лордов решения о стирании социальных границ. Для чего даже строились, и до сих пор строятся, дешевые дома для бедняков в респектабельных районах.

Западноевропейские средневековые костюмы

Мода многолика. Она способна быть одновременно и порождением генератора случайных чисел, и плодом долгих согласований и утрясок, быть квинтэссенцией авторского произвола и удовлетворять идейные и физиологические чаяния. Она может нести удобства в повседневную жизнь, а может эти удобства изгонять. Достаточно вспомнить сложные многослойные и тяжелые платья екатерининской эпохи и легкие хлопчатобумажные одежды времен короля Георга.

Американский социолог и экономист Торстен Веблен в конце XIX века выделял три ключевых свойства моды праздного класса: «В качестве важнейшего, господствующего в одежде правила мы имеем общий принцип демонстративного расточительства. Дополнительно к этому принципу как его непосредственное следствие мы получаем в качестве второго правила принцип демонстративной праздности. В моделировании одежды это правило приобретает форму всевозможных изобретений, призванных показать, что носящий не занимается и, насколько это может обнаруживать одежда, не спо-

собен заниматься производительным трудом. Помимо этих двух принципов существует третий, едва ли обладающий меньшей обязательной силой и который придет на ум всякому, кто как-нибудь задумается над этим предметом. Одежда должна быть не только дорогой и неудобной, она должна в то же время быть современной. До сих пор не было предложено никакого достаточно удовлетворительного объяснения явлению меняющихся фасонов. Настоятельная необходимость одеваться по последней общепризнанной моде, так же как и тот факт, что эта общепризнанная манера одеваться постоянно меняется из сезона в сезон, достаточно знакомы каждому, но теории, объясняющей эти постоянные изменения и перемены, разработано не было. Мы можем, конечно, сказать, и это будет вполне последовательно и правдоподобно, что принцип новизны — это еще одно следствие закона демонстративного расточительства. Очевидно, что если всякому наряду дозволяется служить своему назначению лишь короткое время и если в настоящем сезоне больше не используется, не переносится из прошлого сезона никакое одеяние, то расточительные расходы на одежду сильно возрастают»[2].

Как видно из этого списка, даже набор свойств моды склонен с течением времени меняться. Сегодня тонкая элегантная одежда уже давно не является признаком праздного класса. Точно так же, как не являются им ненатруженные руки. Границы классов размыты, но даже внутри старой социальной линейки специализация сильно диверсифицировалась вместе с уменьшением количества физического труда. Веблен, живший сто лет назад, не единственный ученый, не поспевший в своих классификациях за бегом моды. Ролан Барт, в 50-е годы прошлого века описавший, как ему казалось, все возможные нюансы языка моды, в частности, говорил о системе табуированных знаков, которые мода никогда не может вызвать из словаря в силу тех или иных причин. Поэтому никогда, говорил Барт, не будет прозрачных женских кофточек. Действительность моды опровергла это утверждение еще при жизни философа.

Точно так же второе положение Торстена Веблена размылось не только по линии тонкого сукна и натруженных рук, но и по принципу радикальной классовой сегрегации. Исторически мода — это противопоставление «свои — чужие», взятое в том числе и по социальному статусу. Аристократия заправляет модой, а плебеи в лучшем случае обезьянничают поведение сюзерена. Имитация — еще один ключ к пониманию динамики моды. Мода должна расширяться, как газ или как Вселенная. В рамках узкого круга или планеты — не важно. Единичное — это немодное. Модное — это тогда, когда единичный посыл подхвачен большинством референтной группы, тех, кто понимает смысл, кто удовлетворяет набором своих содержательных свойств модному посылу. Скажем, если традиция носить в носу три кольца, привезенная путешественником из дальних стран, была проигнорирована светом, то человек с кольцом в носу становится экстравагантным чудаком, а не законодателем моды. Мода — это то, за чем последовали, чему стали подражать, что повторяли и интерпретировали. В этом есть что-то от религии, что-то от психологии и физиологии, что-то от медиа. Мода — разновидность социальной мимикрии, финансируемой сразу из нескольких источников. Низшие слои подражают высшим в стремлении завоевать признание и даже стать членом привилегированной группы.

Классик социологии Герберт Спенсер выделял два типа модной имитации — почтительную и соревновательную. Почтительная — это когда двор из страха или уважения либо по долгу службы надевает такое же платье, как у короля. И этот тип моды распространяется сверху вниз, просачиваясь сквозь социальные барьеры, но не нарушая их. Соревновательная имитация — это желание заявить о своем равенстве с объектом имитации. Например, когда раз-

[2] Веблен Т. Теория праздного класса. М., 1984, с. 179.

богатевший винный откупщик плебейского происхождения строит дворец точно такой же, как у владетельного принца.

Бодрийяр в «Обществе потребления» писал, «что в мистике равенства понятие «потребности» составляет единство с понятием «благосостояние». Потребности очерчивают успокаивающую вселенную целей, и эта натуралистическая антропология обосновывает обещание всеобщего равенства. Скрытый тезис таков: все люди равны перед потребностью и перед принципом удовольствия, ибо равны перед потребительской ценностью вещей и благ. [...] таким образом, взаимодополнительные мифы благосостояния и потребностей имеют мощную идеологическую функцию размывания, устранения объективных социальных и исторических различий, неравенства»[3].

Спенсер считал, что мода низших классов — это не просто имитация, а скорее, даже пародия на стиль аристократии. И в этой карнавальности моды кроется, по мнению Спенсера, важная социальная роль моды: «Изначально имитируя изъяны элиты, а затем мало-помалу и другие присущие ей черты, мода всегда в некотором роде содействовала социальному выравниванию. Размывая и в конечном счете стирая признаки классовых различий, она способствовала развитию индивидуальности»[4]. Диалектика моды — от короля до индивидуума — это диалектика истории: от феодализма к капитализму. От аристократии к демократии. Сочетание взятых в разных пропорциях развитого капитализма, крайнего индивидуализма и демократии, движимое модой, — так можно описать потребительское общество второй половины XX и первого десятилетия XXI века.

Сегодня продажа одежды просто немыслима без апелляции к моде. И даже технологически сложные вещи, вроде автомобилей, тоже видоизменяются от сезона к сезону — им добавляют плавности линий или, наоборот, брутальности — в зависимости от того, какая выразительная тенденция царит в мире моды.

Наиболее выпукло характер взаимодействия моды и индустрии, моды и медиа можно проследить на примере одежды. Собственно, для многих слово «мода» до сих пор прежде всего относится к гардеробу.

В индустрии моды существуют своя иерархия, институт контролируемых революций, свои бунтари и свои модные реакционеры, своя вертикаль власти и движение тенденций, осуществляемое по двум траекториям — сверху вниз и снизу вверх.

С одной стороны, существует закрытый клуб грандов моды, которые контролируют престижные разделы индустрии и коммуницируют с разноплеменной элитой и теми, кто этой элите подражает. С другой — есть так называемый феномен «уличной моды»: она время от времени протуберанцами выбрасывает тенденцию, которую может подхватить весь мир, включая модных грандов. Самый характерный пример такого рода влияния толпы на индустрию моды — история панка. Возникший в конце 1960-х сначала нью-йоркский, а потом лондонский стиль бурлескной, «помоечной» одежды, музыки и образа жизни был эстетизирован в конце 1970-х силами индустрии моды и в видоизмененном, разумеется, виде попал в дорогие бутики и гардеробы. Рваные джинсы, аляповатые клипсы и футболки с провокационными надписями — все это современная культура одежды обнаружила в дурно пахнущих помойках панка. Время от времени у этого направления в одежде возникают уточнения. Так, в конце 1980-х — начале 1990-х годов в американском Сиэтле возникло движение гранж, представлявшее собой тот же панк, но на несколько другом культурном и эстетическом фундамен-

---

[3] Бодрийяр Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры. М., 2006, с. 74.

[4] Спенсер Г. Принципы социологии. Цит. по: Кавамура Юнийя. Теория и практика создания моды. Минск, 2009, с. 39.

те. Не так давно появилась эстетика так называемых «готических молодых людей», иначе «готов», которые привнесли в одежду мрачные цвета и настроение кладбища. Методом круговорота и рикошета в высокую моду то и дело возвращаются эстетические мотивы движения хиппи. Ну и, разумеется, самый яркий пример влияния толпы на индустрию моды — джинсы, которые, похоже, никогда из моды не выйдут. Впрочем, в моде никогда нельзя говорить «никогда».

Возвращаясь к иерархическому устройству индустрии моды, следует сказать, что оно в современном виде начало складываться в 1950-е годы во Франции, после того как «новый силуэт» Кристиана Диора завоевал мировое признание и выдвинул на авансцену — впервые в мировой истории — не только образ собственно платья, но и придумавшего его модельера. После Диора модельеры, то есть ремесленники, портные с артистической жилкой, стали

Федор Солнцев. Патриарший огненник и стрелец XVII века

превращаться в суперзвезд. Таких же, какими прежде были только политики и киноактеры. Франция, бывшая до этого законодательницей мод только в качестве «Франции» — эдакого портняжьего эдема, персонифицировала свои качества поставщика идей сначала одному индивидуальному предпринимателю, а затем и многим. Потом к пантеону модных изобретателей моды присоединились итальянцы в лице Джорджо Армани, Джанни Версаче, Джанфранко Ферре, затем выстрелили англичане в женском образе Вивьен Вествуд, дальше был американец Ральф Лорен, разнокалиберные бельгийцы, немцы, испанцы, голландцы, и постепенно вокруг наиболее ярких личностей стали конструироваться целые фабрики моды, аккумулирующие людей, идеи и финансовые потоки.

Для примера, французская по происхождению, но транснациональная по характеру компания по производству предметов LVMH имеет в своем порт-

Западно-европейские средневековые костюмы

феле такие модные марки, как Louis Vuitton, Givenchy, Kenzo, Celine. А другая подобная компания PPR владеет в числе прочего флорентийским модным брендом Gucci.

История Gucci — характерный пример того, как складывалась мифология моды в XX веке и как из мифа извлекались доходы. Начавшись с маленького магазинчика, торгующего сумками с бамбуковыми ручками и замшевыми мокасинами с металлической застежкой, эта семейная фирма удачно вписалась в американский и всемирный интерес к Италии, возникший в 1950-е годы. Предметами от Gucci владели Грейс Келли и Одри Хепбёрн, Жаклин Кеннеди и прочие иконы стиля 1950-х и 1960-х годов. Альянс с Голливудом и большой политикой принес свои дивиденды, и Gucci стремительно росла, превращаясь в модную империю дорогих бутиков. В 70—80-е годы рост стал настолько интенсивным, что Gucci вышла в тираж и растратила обаяние уникальности и статусности, которое так долго ковала. Компания находилась на грани разорения и была выкуплена конгломератом PPR. На деньги PPR Том Форд, креативный директор Gucci в 1990—2003 годы, произвел революционный маркетинговый и содержательный переворот, вернув компанию на первые роли в модном бизнесе. Форд использовал агрессивную рекламу и эксплуатировал наглую, на грани фола сексуальность и апелляцию к роскоши. Однако его провокационный стиль неожиданно для многих скептиков совпал с ожиданиями публики и периодом экономического роста. Gucci снова стала приносить баснословные доходы (по некоторым данным, ежегодная прибыль корпорации достигала в докризисные времена больше двух миллиардов евро) и скупала модные марки рангом пониже и марки-конкуренты. Так ею были приобретены и собраны в Gucci Group модные дома Yves Saint Laurent, Bottega Veneta, Balenciaga и другие. Такое перераспределение активов позволяет главному владельцу — конгломерату PPR диверсифицировать риски и выстраивать стратегию таким образом, чтобы не потерять деньги, если какие-то креативные идеи вдруг окажутся не востребованы покупателями. Впрочем, покупатели практически не имеют выбора в такой ситуации. Ибо за десятки лет имена вроде Gucci стали синонимами моды. И то, что продается в бутиках и магазинах под этой и подобными марками, и есть мода.

Своему тотальному влиянию конгломераты LVMH, PPR, Prada group обязаны не только изобретательности своих дизайнеров, тонко и остро чувствующих ткань современности и умеющих угадывать и навязывать актуальные образы, но и многоуровневой интеграцией своего бизнеса в прочие системообразующие элементы общества потребления — кинематограф, политику, отдых, медиа. Модные марки вербуют в свои агенты узнаваемые голливудские лица, проводят рекламные кампании, объединяя их с рекламой вышедших фильмов, одевают героев фильмов в одежду нового сезона. Точно так же они используют и политиков, часто появляющихся на телевидении и на фотографиях в других СМИ — бумажных и электронных.

Примерно с конца 1990-х годов большие модные дома направили свою экспансию на все сферы материальной жизни человека, а не только на одежду и аксессуары. Логотипы с литерами Gucci, Armani, Dolce&Gabbana и прочими марками стали ставить на все, что имеет какое-то отношение к стилю жизни, от авторучек до автомобилей, от одеколона до гостиниц. В принципе, к середине нулевых годов обладающий достаточными финансовыми возможностями человек мог устроить свою жизнь целиком внутри образной системы одной модной марки. Нашлись бы и кровати, и сантехника, и телевизоры с холодильниками, на которых бы стояли нужные логотипы.

Модные гранд-марки — это статусные марки. В цене, за которую их продают, только небольшая часть — это стоимость материала, труда и транспортировки. В основном покупатель оплачивает маркетинговые усилия продавца, одновременно приобщаясь к исключительному миру, войти в который могут позволить себе не все.

Но поскольку присутствие больших марок моды в 1990-е стало тотальным,

Из журнала мод
XIX века

то, разумеется, через кинематограф, через другие медиа к образам, транслируемым этими модными домами, стали тянуться и люди с более низким, чем это принято в бутиках, достатком. Модные дома навязывали им свою образную систему, а мало обеспеченные слои пытались ее в меру своих возможностей пародировать и имитировать. Скажем, если та же Gucci вводила в моду черные костюмы, то простые люди переодевались тоже в черное, но рангом пониже. Кроме того, когда бренд превратился в отдельную экономическую субстанцию и уже не связывался напрямую в головах людей с конкретным пиджаком или платьем, хорошо скроенным из хорошего материала и сшитым хорошим портным, пираты стали подделывать вещи больших модных домов. Они употребляли бросовые материалы, и качество было неважным. Но зато вещь стоила в разы, а то и в десятки раз дешевле оригинала. А поскольку в обществе потребления отношения копии и оригинала не носят мучительно противоречивого характера, широкой публике было достаточно знаменитого брен-

Дамская мода в стиле модерн. Начало XX века

да, а качество одежды ее не смущало. То есть это как раз и есть апогей потребления по Бодрийяру, когда «потребление потребляется в форме мифа», когда нужна не вещь, спасающая от холода или жары, а связанные с ней идеологические обстоятельства.

С одной стороны, бесконечное, неконтролируемое изготовление вещей под известными брендами наносит этим брендам серьезный экономический ущерб. Но с другой — работает на рекламу этих брендов, увеличивая их и без того тотальное присутствие в окружающей частного человека среде. Подсчитать дебет с кредитом в данной ситуации затруднительно.

Другая история связана с так называемыми марками fast fashion — быстрой моды, названной так по аналогии с fast food — «быстрой едой» и имеющей похожую, хоть и со своими нюансами, мусорную природу.

Когда речь заходит о столпах моды, вроде Gucci и Louis Vuitton, возникают ассоциации, связанные с роскошью, дорогими материалами, мастерством кроя и щепетильной и тщательной работой мастеров. Дорого и модно в их случае — это не просто дорого и модно, за всем этим стоит время, мифология избранности, миллионы шагов, сделавших из портняжных мастерских и ателье по изготовлению чемоданов транснациональные бренды большого стиля.

Однако существуют и другие модные дома, которые добились не менее убедительных финансовых и стилеобразующих результатов, не прибегая при этом к работе с крокодильей кожей и натуральным шелком. Это компании Top-Shop, Zara и Primark. Основательной тяжеловесности традиционных модных домов — с их коллекциями «весна — лето», с их пафосом и драгоценными материалами они противопоставили экстенсивность предложения и агрессивный маркетинг. Gucci производит четыре коллекции в год, а Zara — восемнадцать. Впрочем, и это не предел. Их может быть сколько угодно. Полки в магазинах могут менять свое содержание практически каждый день. Мода изменчива, как утверждает старая поговорка, но никогда в истории моды изменения не происходили с такой скоростью и не были настолько спрогнозированными. Институты дизайнеров работают на новые модные дома, придумывая, как один силуэт сменяет другой, а черный цвет уступает место белому, дав тому побыть в тренде всего несколько недель.

Классические дома рассказывают о дорогостоящих материалах и выделывают кожу, чтобы сумка могла служить еще правнучке покупателя. Зачем превращать гардероб в склеп — даешь дешевые материалы, которые не выдержат и трех стирок, но зато цена будет адекватна предложению, и за символические деньги покупатель будет чувствовать себя на пике моды.

Простота присоединения к модным тенденциям, яркая, провокационная реклама, большие витрины магазинов на модных улицах привели в Великобритании, например, к тому, что средний житель Соединенного Королевства тратит в год на одежду «быстрой моды» примерно 600 фунтов стерлингов, покупая 28 килограммов вещей, что, в общем, составляет более 1 500 000 тонн одежды. Модную рубашку в Primark можно купить всего за 4 фунта. Ничтожные деньги — даже с точки зрения малообеспеченного англичанина. Да и вообще почти с любой точки зрения. Просто идя домой с работы, можно позволить себе немного шопинг-терапии, а вечером в новой рубашке быть на гребне моды. А послезавтра — снова. И снова — послепослезавтра.

В результате возник феномен так называемой «лишней, мусорной одежды» — средний житель западного мира сегодня носит менее 20 процентов покупаемого гардероба. Остальное лежит мертвым грузом, сдается в утиль или в благотворительные склады Армии спасения, так что в этом тоже видится своего рода символизм: бедные жители «третьего мира», в котором шьют большую часть одежды модных марок, получают ее обратно в виде бесплатных пожертвований. Мода, пусть и устаревшая и не особенно ноская, таким своеобразным способом все-таки служит людям. Разным — по-разному. Утоляя чье-то тщеславие или просто защищая от ветра и солнца.

«Ликвидация», режиссер Сергей Урсуляк

КИРА БОГОСЛОВСКАЯ

Телегерой — кто он?

Кто он — телегерой «безгеройного времени»? Какими свойствами должен обладать, чтобы этому времени соответствовать? Чего требует от него масскульт и ждет от него массовый зритель? Ответы на эти важнейшие для сегодняшнего дня вопросы мы попытаемся получить на основе качественных исследований аудитории телевидения методом фокус-групп, проведенных автором[1].

Бесконечный сериал

Все телевизионное действо, во всем разнообразии каналов, происходит на одном экране, что приводит к тому, что аудитория смотрит его как один бесконечный сериал. В нем выделяются, конечно, отдельные форматы, герои, темы. Для массовой аудитории эти темы, лица, звуки, скорее, «перетекают» друг в друга, рождая за счет единства домашнего экрана один нескончаемый сериал.

Для более молодых зрителей характерен «клиповый» режим просмотра: они щелкают пультом и скачут с канала на канал; более старшим зрителям свойственно смотреть ТВ в более традиционном ключе, выбирая для просмотра отдельные программы. Но даже и у этой возрастной аудитории стиль просмотра шире, чем границы телевизионных передач: ограничиваясь одним или парой каналов и наличием свободного времени, старшая аудитория переключается в них с одной передачи на другую. Это хорошо знают специалисты, занимающиеся программированием эфира: термин «перетекание» аудитории является у них одним из базовых.

Добавляет масла в огонь сама «сериальность» телевизионного пространства: большинство форматов на современном ТВ цикловое: от сериалов с продолжением до цикловых программ и специальных слотов для кинофильмов.

«Потребление телевизора» как поток

Массовые зрители смотрят ТВ, как правило, не рефлексируя увиденное. Дело не в том, что зрители не сопереживают происходящему на экране: сопереживают, бывает, очень сильно. Просто просмотр телевидения — это не целевое действие типа выбора и покупки холодильника или похода в кинотеатр, где запоминание имеет свою цену. Это действие рекреационное, отвлекающее от реальных проблем, и, как правило, оно маркирует как раз выход из це-

[1] Цитаты из высказываний респондентов фокус-групп отмечены в тексте курсивом.

левого рефлексивного действия — переход к тому, что зрители называют *«отдых»* и *«расслабление»*.

В результате аудитория сегодня использует телевизор, скорее, как средство настройки эмоционального баланса. Увиденное на экране протекает через зрителя эмоциональным и информационным потоком, как вода, и поэтому должно соответствовать настроению и привычкам здесь-и-сейчас.

В целом же у массовой аудитории существует нужда в успокаивающем идеале, который позволяет им *отдохнуть и расслабиться*. Все могло бы быть по-

«Семнадцать мгновений весны», режиссер Татьяна Лиознова

другому, если бы у ТВ была какая-то иная цель существования, кроме высокого рейтинга. Но другой цели у него нет.

Большинство зрителей отмечают, что они не помнят того, что они смотрели по телевизору даже вчера, а тем более в течение недели и месяца. Остаются в памяти аудитории либо яркие события, либо «долгоиграющие» истории: любимые цикловые передачи или длинные популярные сериалы, идущие много лет: «Улицы разбитых фонарей», «Каменскую» и другие подобные сериалы за более чем десять лет показа выучили уже почти все зрители. Короткие же сериалы, фильмы и отдельные передачи, если зрители не увидели в них чего-то сверхнеобычного, исчезают из их памяти в течение одного вечера.

Образы телевизионных героев: а есть ли образ?

За счет такого «сновидческого» типа просмотра ТВ получается: традиционное представление о том, что герои передач имеют образы в сознании зрителей, верно только отчасти.

Устойчивые образы в сознании аудитории имеют герои только многолетних хитов, герои же более коротких форматов в долговременной памяти массовой аудитории просто не остаются. Классический ответ респондентов на вопрос о формате, прошедшем более, чем месяц назад: *Это где она попала в аварию, а он ее спасал... еще Машков там играет... не помню, как называется...*

Зрители постоянно отмечают, что *«в телевизоре нет людей»*: *«Личностей нет»*. В современных телевизионных героях, по оценкам зрителей, нет аутентичности, жизненности, реальности, они мало что репрезентируют в жизни

зрителей. С одной стороны, за счет невысокого качества сценариев и невысоких бюджетов герои большинства телеформатов шаблонные, они не люди, а схемы. С другой стороны, это обратная сторона смотрения аудиторией телевизора как потока: если зритель смотрит ТВ, чтобы отрешиться от жизни, то герои, способствующие этой отрешенности, не могут перешагнуть порог «сновидения наяву» и шагнуть за зрителем в его реальную жизнь.

Герои лучших, по мнению зрителей, сегодняшних сериалов не могут составить в их представлении конкуренцию героям сериалов советских. Напри-

«Место встречи изменить нельзя», режиссер Станислав Говорухин

мер, «Ликвидация», ставшая хитом последних лет, «ненастоящая»: многие зрители понимают, что это стилизация под советский фильм: *Потрясающий фильм... Меня он не потрясает, я не скажу, что этот фильм потрясающий... Потрясает он говором Машкова, вот и все потрясение.*

В таком безгероическом пространстве стержнем становятся не персонажи, а актеры, которых большинство аудитории так и называют по фамилиям, а не по именам персонажей: там Машков играет; Аверин, Безруков — все на этом держится.

Вероятно, телевизионный герой в том виде, в котором мы его знаем по фильмам и книгам — как герой одной истории, — более и невозможен на ТВ.

Возможно, единственные герои ТВ — это «герои» именно «ТВ», то есть не столько персонажи, сколько актеры или даже просто «люди ТВ», популярность, медийность, «эфирность» которых перетекает с одного сериала на другой, а оттуда — на программы, которые они начинают вести, на рекламу и т.д. Добавляют масла в огонь массовые телевизионные издания. «7 дней», например, регулярно публикует биографические интервью с актерами сериалов в жанре описания их жилья, семьи и привычек — так что часто непосвященному и не угадать: то ли это сюжет очередного сериала, то ли биография реального человека. Возможно, то, что герой фильма «Высоцкий...» — не Высоцкий, а Безруков, играющий Высоцкого, — это не то, о чем следует досадовать как об «отсутствии героев», а то, что стоит осмыслять как новое.

Таким образом, между прочим, преодолевается упомянутая нежизненность телевизионного пространства: во взаимодействие экрана со зрителем возвращается эффект присутствия, но не в виде реалистичности персонажей-геро-

ев, а в виде реалистичности персон-героев. Сама по себе тенденция вполне отвечает уже классическому media is message, но пока ТВ опосредовано деньгами, властью и рейтингами, а не содержательными целями и задачами — вся эта история будет развиваться не лучшим образом.

Герои современные и советские

Телевизор «растворяет» границы времени. Аудитория старше сорока лет куда отчетливее помнит образы, которые врезались в память двадцать-три-

«Тайны следствия», режиссеры Михаил Вассербаум, Илья Макаров и другие

дцать лет назад: и потому что те времена были для зрителей временами молодости, и потому что герои той эпохи в восприятии аудитории были именно Героями. В целом вся аудитория старше сорока гораздо теплее относится к героям советских фильмов, чем к героям современным.

Например, можно сказать, что, вопреки обилию «секс-символов» на современном экране и детабуированности темы секса, сексуальным героем женской аудитории старше пятидесяти лет устойчиво остается Штирлиц—Тихонов.

Другой пример: несмотря на обилие и разнообразие милицейских сериалов, в сознании аудитории самым любимым остается «Место встречи изменить нельзя»: *Там была мощная игра актеров. Раньше цели были... коммунизм, долой бандитизм, мы будем жить в нормальной стране, цели были у людей, и у этих сыщиков в том числе. Там показано именно то, как должно было быть на самом деле.*

И темпоритм, и сама система ценностей у героев советского времени и современности совершенно разные. Если советские герои имели внутренний стержень и высокую цель, то современные герои гораздо более бытовые, лишенные пафоса — сниженные.

Сегодняшние герои не столько созидают что-то для страны, сколько находят способы делать свое дело и достойно жить, сохраняя человеческое лицо: *А сейчас народ живет вразвалочку, ни идеалов, ни целей. Нет у героев надрыва, нерва нет за свое дело, переживаний, что это правое дело, мы этого не чувствуем. Ну, они так — поехали на вызов, раскрыли, не раскрыли, такое впечатление, что они просто прочитали перед съемками текст и всё.*

Телевизионный герой и стратегия развития страны

В России сегодня отсутствует ясная стратегия развития страны, в связи с этим на телевизионном экране нет героев, которых можно назвать Героями с большой буквы. Такие Герои были возможны тогда, когда существовали глобальные задачи, которые вели страну к успеху: план ГОЭЛРО, освоение целины, освоение космоса и т.д.

В современной же ситуации, когда созидательных процессов в масштабах страны не наблюдается, невозможен герой, протагонист этих процессов. Те

«Глухарь», режиссеры Гузэль Киреева, Тимур Алпатов и другие

попытки совершить нечто позитивное в масштабах страны, которые приводят к успеху, имеют максимум средний уровень рейтинга — то есть не вызывают доверия людей: *Настоящая жизнь? Я героического ничего не вижу в нашей жизни сейчас.*

В таких обстоятельствах вроде бы возможен герой, сражающийся и погибающий за правду, но именно такой герой не удовлетворяет потребность в успокаивающем идеале, свойственную массовой аудитории.

Создание телевизионного героя

Такая «нерельность» сегодняшнего телевизионного пространства создает у аудитории нужду в герое настоящем, реальном, узнаваемом. И именно потому, что созданию такого героя препятствует все телевизионное пространство и законы его взаимодействия со зрителем, интересно порассуждать о том, каким он может быть и каким его быть не может никогда.

Если идти классическим путем, то первое, что очевидно: аудитории на экране нужны *личности, поданные так, чтобы была отражена историческая эпоха.* Вспомним то, что сказано выше: в телевизоре нет людей, нет *личностей* — это аудитория, несмотря на то что она смотрит телевизор «потоком», осознает очень хорошо.

Тематика форматов может быть любая, отражающая жизнь людей в их ценностях и смыслах: стержень сюжета сериала одновременно является стержнем характера героя. Представляется, что при условии работы в направлении создания реалистичного героя любые современные темы будут актуальны.

Но дальше на классическом пути сразу встречаются препятствия: качественная разработка тематики современной жизни сталкивается с двумя проблемами. С одной стороны, массовая аудитория хочет видеть истории *про жизнь*, но про такую жизнь, в которой нет неразрешимых проблем. С другой — телевидение подчиняется законам рынка и вынуждено снимать то, что даст надежный рейтинг, а вовсе не рассматривать реальные темы и конфликты, существующие в обществе. Телевизионный герой потому может быть Героем, что он является протагонистом решения проблемы, актуальность которой очевидна для аудитории, но как раз проблем-то в телевизоре и нет. Большинство обсуждаемых сегодня на телевидении тем имитационны: темы семьи, борьбы с преступностью, положения страны, судов и прочего не разрабатываются до уровня настоящего конфликта и настоящего его решения.

В ситуации, когда телевидение опосредовано рейтингом, попытка вернуть эти темы на экран может быть достаточно рискованной: имитационность тем не случайна — она позволяет достигать рейтингового успеха минимальными средствами.

И все же примеры современных успешных форматов говорят о том, что до какой-то степени с этими препятствиями можно справиться.

Здесь стоит отметить, что успех телеформатов грубо можно разделить на два типа. Первый — взрывной, но при этом однократный успех формата, достигнутый за счет использования «кулака» средств привлечения зрительского внимания: знаменитые актеры, экшн, пейзажи, техника, спецэффекты, большой бюджет. Несмотря на то что первичный рейтинг у них высокий, зрители называют такие форматы *однодневками*, и их повторная трансляция или продолжение невозможны.

Второй тип успеха — это успех, связанный с устойчивой симпатией аудитории к формату, с желанием «в нем жить». Он достигается за счет более глу-

«Сваты-3», режиссер Андрей Яковлев

«Гражданин начальник», режиссер Николай Досталь

бинных свойств сериала или программы и обеспечивает длительность экранной жизни и возможность повторных трансляций. Таков тип успеха сегодняшних сериалов «Тайны следствия», «Сваты», «Глухарь», программы «Понять. Простить»; пример из прошлого — сериал «Гражданин начальник», герой которого остался в памяти аудитории, несмотря на то что сериал был в эфире около десяти лет назад. В этих проектах удалось достичь объемности героев в сочетании с реалистичностью ситуаций и «правильными» ценностями, положенными в основу характеров персонажей. Зрители говорят про «Тайны следствия»: *Их показывают разносторонними, не только в ментовской работе... и личная жизнь... в чем-то еще разбираются, кроме уголовного права... Если человек тупо мент, долго его не будешь смотреть, неинтересно.*

И, кстати, именно в этом ресурс современных телеформатов по сравнению с форматами советскими, где герои, как правило, *недвойственны*, показаны, скорее, как функции «правильной цели»: *Шарапов исключительно положительный герой, слишком прямолинейный, он тупо положительный. Вот Жеглов — можно сказать, что двойственный.* (В данном примере двойственность героя понимается как его объемность: *Двойственность — это естественность, человек с достоинствами и недостатками.*)

Но все же базовая ситуация на сегодняшнем ТВ остается прежней: героя нет, а нужда в нем есть, современность (и современный герой) — самая сложная эпоха для телесюжетов. Что же может сделать и делает телевидение, чтобы облегчить и удешевить себе задачу?

Жажду успокаивающего идеала, позволяющего *отдохнуть* и *расслабиться* гораздо легче удовлетворить на материале прошлого, которое позволяет создать идеального героя, совершающего крупные поступки во благо страны. Кроме того, прошлое в сознании аудитории безопасно и уже насыщено образами.

Можно поместить героя в героическое прошлое России: как советское, так и дореволюционное и, возможно, гораздо более древнее — до Древней Руси включительно, понимая, что в первую очередь будут востребованы аудиторией поднимающие дух примеры побед и объединения сил в русской истории. Можно поместить его в военное время: в фокусе интереса аудитории в первую очередь Великая Отечественная война, эта тема позволяет показать настоящих Героев. И, наконец, можно вернуться в советское время, показав его

как безопасное: желание «укрыться» в прошлом от тяжести современной жизни проявлено у аудитории достаточно сильно.

Все эти тренды существуют на современном телеэкране во множестве, и представляется, что для их объяснения даже не стоит привлекать культуральный «возврат к советскости»: они просто являются самым легким коммерческим способом обеспечить высокий рейтинг телеформатов.

В ситуации, когда герой как Герой не реалистичен, а реальные герои не Герои, актуальным для зрителей становится архетипический для русской культуры образ Ивана-дурака. Ивану-дураку помимо внешних «дурацких» качеств свойствен юмор, умение выкрутиться из ситуации, *«включая дурака»*, и выйти, в конце концов, из нее победителем. Отдельные черты Ивана-дурака свойственны многим персонажам современного телевидения — от героев сериалов «Улицы разбитых фонарей», «Глухарь», «Сваты» до персонажей программ (таковы почти все герои СТС и ТНТ).

У массовой аудитории также существует нужда в народном герое, не приподнятом образованием, властью или богатством над зрителями. Образно говоря, массовая аудитория будет следить за приключениями князя Андрея в сериале «Война и мир», но эмоционально ближе ей Платон Каратаев. Это во многом не учитывается при съемках современных историй и в целом непросто реализуется, ибо, чтобы вызвать доверие аудитории, такой образ народного героя должен быть абсолютно неподдельным. При нынешней же замкнутости телевидения на самое себя и описанной выше популярности артистов, а не персонажей, такая неподдельность является сложно реализуемой творческой задачей.

Аудитория также ждет героев — профессионалов в своем деле: *В «Штрафбате» я увидел, что там ставится во главу угла профессионализм высочайшего класса.* Профессионализм для аудитории — это ориентированность героя на дело, а не на стяжательство, это желание увидеть, что профессионалы работают ради целей и ценностей, а не только ради денег. И в конечном итоге желание увидеть страну, ориентированную на созидание и здравый смысл. Такой герой-профессионал может поддержать патриотизм аудитории, и нужда в этом у аудитории очень сильна: *Герой должен быть мыслящий, интеллектуальный, за Родину.*

Все вышеописанные ожидания окрашены присутствующими сегодня у массовой аудитории настроениями патриотизма. В форматах о современности патриотизм, который востребован аудиторией, это не патриотизм советского типа и не ура-патриотизм, сегодняшний зритель не приемлет прямых идеологических посланий: *Вообще Родина состоит из нас самих... что такое Родина... «Родина предала» — это что такое? Люди, которые рядом с ним, не более... Человек, который любит Родину, — и Родина с ним, и он ее любит, вот он герой, он патриот, он живет на своей земле.*

Этот тип патриотизма «располагается» между отчетливым пониманием зрителей, что страна находится в кризисе, не развивается, и осознанием того, что жить без любви и гордости за державу невозможно. Сегодняшняя аудитория не примет фильмов, где Россия или положение в ней показывается только с критической точки зрения и хочет видеть на экране не действительное положение дел, а образцы для подражания. Здесь еще раз хочется вспомнить сериал «Гражданин начальник», в котором соблюдается закон «реальности волшебства»; в сериале убедительно показано, как герой постепенно, но неотступно, собирая доказательства в течение многих лет, сажает за решетку высокопоставленных чиновников-коррупционеров: *он настоящий герой, с таким за державу не обидно.*

Относительно психологических качеств героя интересно то, что чуть ли не на первом месте у массовой аудитории стоит чувство юмора. Вроде бы это удивительно: главное востребованное качество современного героя — не честность-смелость-мужество, а чувство юмора. У Штирлица и Жеглова разве чувство юмора было главным качеством характера? А вот от современных

героев зритель ждет именно чувства юмора — такого, которое помогает не только смягчить свойственную современным героям «безгероичность», но и «поднять» их (и зрителя) осознание жизни на новую ступень. Чувство юмора позволяет невыносимую для героев жизнь в неразвивающейся стране сделать сносной и человеческой, это средство сохранить человечность в нечеловеческих обстоятельствах, это юмор как возможность прощать и легко относиться к жизни.

Другие качества героя, ожидаемые от него зрителем, — это смелость, мужество, бесстрашие; *стержень может держать, есть в человеке такой стержень,* а также ум и честность. На «честность» стоит обратить особое внимание: честность современного героя для аудитории — это то, что *его нельзя купить.* Упоминаемая последней, честность подспудно присутствует во всех остальных качествах и, возможно, является необходимой для того, чтобы герой вообще мог быть воспринят аудиторией. Архетипическое для русских людей свойство — жажда вселенской справедливости в этом зрительском ожидании сочетается с положением в современной России: герой должен работать для страны, а не для собственного обогащения.

И, наконец, для российской аудитории важно видеть на экране перспективу, пространство во всех смыслах — как визуальную панораму, дающую зрителям возможность широкого обзора и выводящую их из ощущения замкнутости, и как панорамное видение событий, дающее ощущение перспективы российской жизни в целом. Эта перспектива очень важна, ее востребованность связана и с не устраивающей многих зрителей (особенно старшего возраста) вынужденной замкнутостью в своих квартирах, и с отсутствием позитивных представлений о курсе развития страны, и с желанием зрителей этот путь, свое будущее себе представить, и с потребностью понять эпоху: *Не создается ощущение эпохи мощное, не хватает этого для развернутости. Вот как раньше ставили фильмы годами, натуру просматривали, а сейчас у нас все так — там кусочек дивана, кусочек дома, крылечка.*

Российскому сознанию в целом традиционно свойственна ориентация на Путь и Волю, требующая перспективы.

Стоит еще раз подчеркнуть, что речь идет о коллективных представлениях, об ожиданиях массовой аудитории в несколько десятков миллионов человек. Требования к герою у этого зрителя сводятся главным образом к следующим свойствам: неподдельность, юмор и народность «под Ивана-дурака», профессионализм, смелость и мужество, честность и неподкупность, и, наконец, любовь к Родине.

Завершать историю о таком герое должен хэппи энд.

Представляется, что вектором, соединяющим многое из вышеупомянутого, является этичность героя, которая означает не следование набору правил, а нравственное чувство, позволяющее отделять позволительное сегодня от непозволительного по общечеловеческим меркам. Такая этичность свойственна, в частности, герою одного из самых успешных сегодня сериалов «Глухарь»: *Он более реалистичен, подстроен под наше время. Деидеологизирован. Рубаха-парень. [Модератор: «Человеческий — в смысле не гуманный, а свойский?»] Человека можно посадить в тюрьму, а он этого не делает — он просто бьет по морде... гуманист...* (*Смеются.*)

Именно этичность позволяет герою «безгеройного времени» сохранять лицо и одновременно задает тот внутренний конфликт, за которым зрителям интересно следить. И она же поддерживает те исконно русские качества характера, которые в сочетании с юмором дают массовой аудитории востребованный ею в наше непростое время ресурс — терпимость и человечность.

Ч Т Е Н И Е

АНТОН БИЛЬЖО, КСЕНИЯ КИЯШКО

Аттракционы Навуходоносора

СЦЕНАРИЙ

Зима. Окна многоэтажек выходят на кладбище. Из-за холма появляется похоронная процессия. Впереди четверо молодых людей несут гроб.

С а н я (*за кадром*). Это наш район. Его называют спальным, потому что, когда сюда попадаешь, лучше всего заснуть. (*Четверо друзей, несущих гроб, приближаются.*) Это мои друзья. Петя, Иван, Серый. Мы не такие, как остальные. Я даже уверен, что мы единственные здесь живые люди...

С а н я (*в камеру*). А это я, Навуходоносор. Был в древности такой царь. Он завоевал полмира и сделал огромную статую, которой заставлял поклоняться...

Саня задерживается, как бы желая рассказать.

П е т р (*раздраженно*). Сань, твою мать. Темп сбиваешь...

С а н я (*в камеру*). Извините. (*Петру.*) Это ты сбиваешь, а я задаю. И не ругайся... при дамах.

Серый прыскает со смеху.

С е р г е й (*подыгрывает*). Да, бабуля может рассердиться...

Никто не реагирует на его шутку. Ребята идут между крестов, заворачивают на дорожку, ведущую к яме.

С а н я (*Ивану*). Опять мне голова досталась.

И в а н. Надо было места бронировать.

Друзья проносят гроб мимо модифицированного «Запорожца» могильщиков. Родственники идут за ними. Впереди — дед в медалях, он слегка пошатывается, видно, что уже выпил, но походка гордая.

Могильщики все еще копают.

М о г и л ь щ и к. Извиняюсь, земля мерзлая. Еще копаем. Сюда поставьте.

Показывает на две табуретки. Сергей, Петр, Саня и Иван аккуратно ставят на них гроб.

С а н я. Хорошая женщина была, но человек тяжелый.

Антон Бильжо (родился в 1978 году). Закончил факультет журналистики МГУ и Высшие курсы сценаристов и режиссеров (мастерская В.Хотиненко, П.Финна, В.Фенченко). Победитель литературного конкурса Facultet. Обладатель «Серебрянной Ники» на фестивале рекламы Golden-Drum 2008. Автор сценариев и режиссер трех короткометражных игровых фильмов: «Данжрез-Лиазон» («Кинотавр»-2010, диплом «Арткино»), «Недоступен» («Кинотавр»-2011), «Сказание о нас с Евгенией» (фестивали «Дебюты», «Святая Анна»).

Ксения Кияшко (родилась в 1981 году). Закончила операторский факультет Санкт-Петербургского университета кино и телевидения (мастерская Д.Долинина). Работала сценаристом на телевидении: сериалы «Морской патруль» (2008, Первый канал), «Детка» (2012, СТС) и другие.

Тихие разговоры родственников. Могильщики торопятся. Не успевают. Саня вытаскивает откуда-то бутылку водки. Дает дедушке.

С а н я. Дедушка, согреться.

И в а н. Не надо ему.

С а н я (*Ивану*). Чуть-чуть. Интересно просто.

Пауза. Все молчат.

С а н я (*громко*). Хорошая женщина была. Да? Расскажите, Евгений Иваныч.

Д е д. Хорошая. Умная, добрая. Особенно, когда заснула вечным сном.

Дед быстро делает большой глоток из бутылки.

С а н я. Опа...

Дед уже было отдал бутылку, но, заметив, что сюда идет его дочь, быстро делает второй большой глоток. К компании подходит женщина, мама Ивана.

М а м а И в а н а (*укоризненно*). Папа, папа.

Женщина берет деда под руку, уводит. Саня берет его под другой локоть, как бы тоже помогая.

М а м а И в а н а. Вань, а ты куда смотришь?

И в а н. Да что я-то!

Могильщики тем временем на ремнях опускают гроб в яму. Ругаются, но без злости, задорно.

М о г и л ь щ и к (*тихо*). Трави, сука.

В т о р о й м о г и л ь щ и к. Свой край тяни, мразь.

М о г и л ь щ и к. Щас закончим, урою.

В т о р о й м о г и л ь щ и к. Не уроешь, падла.

Родственники стоят в стороне. Иван рассказывает Петру и Сергею.

И в а н. Она деду угрожала, что клофелину наглотается, а он ей: «Давай-давай, правильно, всю жизнь мне испортила».

С е р г е й. И что, наглоталась?

И в а н. Сердце не выдержало. Он специально ее доводил.

Появляется Саня. Показывает во внутреннем кармане пальто бутылку водки, предлагает друзьям. Снова прячет.

Могильщик устало выпрямляется, с грустным лицом обращается к публике.

М о г и л ь щ и к (*торжественно*). Всё, можно кидать. По щепотке вот каждый взяли и с пожеланием... Кто не знает, что пожелать, подумайте просто хорошее.

Почтительные лица гостей. Каждый напряженно кидает по горсти земли, ни о чем не думая. Наступает очередь дедушки. Он подходит к краю. Смотрит в яму.

Д е д (*громко, со вздохом*). И сколько вся это красота стоила?

Стоящий рядом мужчина с усиками и барсеткой отзывается.

М у ж ч и н а с у с и к а м и. Семьдесят тысяч.

Д е д. Семьдесят тысяч. Ни за что. За дырку в земле.

Могильщики торжественно смотрят перед собой, как будто это к ним не относится.

Д е д. И за гроб небось отвалили...

Иван смотрит на деда с ненавистью.

И в а н. Дед, хорош.

Д е д. Вот сам зарабатывать начнешь, тогда будешь мне указывать.

Мама Ивана снова пытается взять его за руку.

М а м а И в а н а. Пап, пойдем.

Дед не дает себя увести.

Д е д. Оставь меня в покое. Это мой праздник! Музыку!

Музыкант (*гармонист или трубач*) начинает играть похоронный марш. Дед, отталкивая дочь, подходит к недоумевающей старушке.

Д е д. Гражданочка, позвольте.

Старуха смущается.

Д е д. Что? Староват для вас? Не нравится?

Направляется к другой старухе. Та отшатывается. Вокруг деда образуется пустое пространство.

Д е д. А вас можно? Ну хочешь замуж за меня пойти. Я мужчина еще в соку, при квартире. Вон, правда... (*Показывает на Ивана с мамой.*) На нее уже зуб точат. Ждут, пока я сдохну тоже. Дармоеды. (*Вытирает слезы, подходит к могиле.*) Оставила меня одного тут... Смотри теперь.

Неловкая пауза. Вдруг Саня, который стоит рядом с Иваном, вытягивает руку вверх.

С а н я. Стойте! Я хочу сказать несколько слов!

Выходит вперед, подходит к могиле. Все недоуменно смотрят на него.

С а н я. Тут налицо большие чувства. (*Показывает на деда.*) Этот старик не хочет расстаться со своей старухой. Так в чем же проблема? (*Могильщикам.*) Откройте гроб!

Могильщики удивленно смотрят на Саню. Музыкант перестает играть. Сверкает молния. Саня возвышается над ямой — спокойный и непоколебимый. Черный плащ пастора развевается на ветру. Могильщики начинают открывать гроб. Сдвигают крышку.

С а н я. Ну что? Так и будем лежать? (*Смотрит на покойницу внимательно, гипнотически.*) Проснись. Проснись!

Старуха, лежащая в гробу, резко открывает глаза. Над ямой собрались все. Ахают. Саня удовлетворенно ухмыляется. Старуха подходит к деду. Дед берет ее за руку. Аплодисменты.

Саня застенчиво поднимает руки вверх. Вокруг него образуется ореол.

Саня по-прежнему стоит рядом с Иваном. Мы понимаем, что все, что мы сейчас видели, происходило в его воображении.

Дед, сгорбившись, закрывает лицо рукой.

М о г и л ь щ и к. Ну что, зарываем?

Петр, Иван, Сергей и Саня идут вдоль крестов. Выходят с кладбища. Машины едут нескончаемым потоком из района.

С а н я. Кого дальше провожать будем?

С е р г е й. Дедушку?

И в а н (*с досадой*). От него дождешься...

П е т р. Могу с собой покончить.

С а н я. Внимание! Торжественное харакири! Среди конвейеров с йогуртами.

Саня показывает, как делают харакири. Иван и Сергей смеются. Петр усмехается.

С е р г е й (*подыгрывает*). Да ты чего. Ему ж выговор объявят — за нарушение стерильности производства...

Сергей улыбается, довольный собственной шуткой.

И в а н. Слушай, Навуходоносор. Почему ты не уехал? Помнишь, когда мы твоего деда хоронили, ты поклялся до следующего раза... А с тех пор сколько уже было. Серегиных два, Петин.

С а н я. Ща сил поднакоплю.

П е т р. Слушай, не гони, а!

С а н я. Что ты сказал?

П е т р. Никуда ты не уедешь.

Саня даже останавливается. Некоторое время смотрит на их спины. Потом достает бутылку водки и делает большой глоток прямо из горла. Иван, Сергей и Петр тоже останавливаются, оглядываются на Саню.

С а н я. Чего смотрите? Больше нет.

Серия быстрых «модных» кадров: парни пьют на детской площадке с грибком, у ларька, на трубах теплотрассы, ходят по трубам, бегают по пустырю, дерут-

ся, ночью стоят перед входом в районный гламурный клуб «Олимп», показывают пальцами на девушек, девушки бьют их сумочками, они ржут и убегают. Бывшая шашлычная, наспех переделанная под ирландский паб. Возле стойки хозяин шашлычной Шахин ругается со своей женой Зоей Вагитовной, которая работает здесь же. Он машет перед ее носом картонкой с надписью «Меню».

Ш а х и н. Это что?! Что это такое?! (*Горестно читает.*) «Хаш. Дюшбара. Шашлык из баранины...»

З о я В а г и т о в н а. Ты прочитал уже все, что это такое. Читать умеешь, значит.

Ш а х и н. Скажи спасибо, что умею. Если б я Уголовный кодекс не читал, ты бы здесь мертвая лежала. Ты зачем опять это в меню вставила?

З о я В а г и т о в н а (*пожимая плечами*). А что, не вкусно?

В это время Саня приносит поднос с грязной посудой на стойку и начинает выбивать счет в кассе.

Ш а х и н. Я сколько раз говорил, что мы уже не в кафе «Шашлычная», «Виноградная лоза», «У Рубена», «На повороте» и «Лаваш»!!! Мы находимся в «Ирландском пабе». Ирландский паб — это история, традиции. Двести, триста лет. Что-то вечное в нестабильном мире... Я же говорил: «Ирландский паб». «Ирландский паб». «Ирландский паб».

Шахин разрывает меню и швыряет обрывки в воздух. Оскорбленно уходит. Зоя Вагитовна внимательно смотрит на Саню.

З о я В а г и т о в н а (*с недоумением*). Откуда он слова эти набрал... «Нестабильный мир»...

Саня улыбается.

З о я В а г и т о в н а (*Сане*). Это ты ему про ирландский паб мозги заморочил, да? (*Грозит ему пальцем.*) Смотри, Саша, я тебе устрою нестабильный мир!

В этот момент в паб заходит роскошная девушка Виолетта. На ней красивое яркое платье. Она как будто из другого мира.

Саня, не отрываясь, смотрит на Виолетту.

Все вокруг замирает.

Виолетта смотрит на Саню, делает один, второй шаг в его сторону.

В и о л е т т а. Привет.

С а н я. Привет.

В и о л е т т а. Это ты?

С а н я. Я.

В и о л е т т а. Странно тебя здесь видеть.

С а н я. Я тебя ждал.

Виолетта улыбается. Берет Саню за руку.

В и о л е т т а. Ну. Дождался. Я пришла за тобой.

С а н я (*со смешком*). Ты даже не представляешь, что теперь начнется…

В и о л е т т а. А я не опоздала?

Все снова обыденно. Все, что мы видели, опять было Саниной фантазией. Виолетта стоит напротив Сани и Зои Вагитовны.

З о я В а г и т о в н а. Тебя вчера Шахин нанял?

В и о л е т т а. Да.

З о я В а г и т о в н а (*недовольно*). Твоя смена началась уже. Полчаса назад... Идем.

Зоя Вагитовна уходит сердито. Саня ловит взгляд Виолетты. Она улыбается, идет за Зоей Вагитовной.

В туалете «Ирландского паба» Саня смотрит на себя в зеркало, на котором нанесен рисунок — старинные домики с надписью «Дублин».

С а н я (*как бы внушая самому себе*). Обычный официант. Обычный официант.

Он подходит к раковине, над которой еще осталась азербайджанская плитка. Снова смотрит на себя в зеркало. Смачивает кончики пальцев, проводит по волосам. Вытирает руки. Выходит.

Он идет по коридору. Проходя мимо Зои Вагитовны, кладет два пальца ей на лоб.

С а н я. Хороший день у вас будет.

З о я В а г и т о в н а (*с улыбкой*). Вот психованный.

Саня проходит мимо уборщицы, моющей пол.

С а н я (*тихо*). Через секунду. Ты поскользнешься. Раз, два...

Сделав еще несколько шагов, он резко оборачивается. Уборщица продолжает мыть пол, как ни в чем не бывало. Саня входит в зал.

В зале паба Лида ставит стопочку и тарелку с сосисками перед опухшим гражданином.

О п у х ш и й. Здоровеньки булы.

Л и д а. Здоровей видали.

Саня смотрит на Виолетту. Виолетта улыбается. Мимо проходит Лида, обращается к Сане.

Л и д а. Привет! С началом кошмарного дня.

С а н я. Спасибо, Лид. Тебя также. (*Останавливается рядом с Виолеттой.*) Значит, будешь с нами?

Виолетта пожимает плечами.

В и о л е т т а. Наверное.

Саня протягивает руку.

С а н я. Навуходоносор.

Виолетта удивленно вскидывает брови.

В и о л е т т а. Почему?

Саня пожимает плечами.

С а н я. Был такой жестокий царь. Он завоевал полмира, построил башню до небес и сделал статую из золота, которой все стали поклоняться. А после смерти его душа в ходе реинкарнаций переселилась в меня.

Виолетта смеется, протягивает Сане руку.

В и о л е т т а. Приятно познакомиться. Виолетта.

Саня пожимает ей руку.

С а н я. Смешное имя.

В зале уже появились первые посетители. Саня и Виолетта стоят у барной стойки. Рядом снова оказывается Лида.

Л и д а (*Сане*). Ну что, Саш, о чем мечтаем? Клиенты пришли.

Саня недовольно смотрит на Лиду, отрывается от барной стойки, идет в зал.

Л и д а (*ему вдогонку*). Добро пожаловать в ад, бейби.

Лида незаметно рассматривает Виолетту. Виолетта наконец бросает на Лиду взгляд.

Л и д а. Единственный нормальный парень здесь. Вот он вырвется. Не то что мы все. Ты откуда?

В и о л е т т а. Оттуда.

Лида меряет взглядом Виолетту, как будто впервые видит.

Л и д а (*не веря*). Ага... Пятый столик обслужи.

Лида берет поднос, гордо уходит.

За столиком четверо сотрудников промзоны — Степан, Игорь, Рафик и Нина. На их столике четыре одинаковых бизнес-ланча.

И г о р ь (*продолжая начатую мысль*). ...Так вот, если этот металлодетектор реально поставить не до заклейки, а после... Это ж будет за усовершенствование считаться?

Степан кивает. Рафик поворачивается к Нине, подмигивает ей, показывая на Игоря.

Р а ф и к (*Нине*). Горит на работе. Гарный хлопчик, а?

И г о р ь. Не, серьезно. К линии подходить удобнее в случае остановки конвейера. А металлодетектор... какая разница, где он стоит и что...

В этот момент подходит Виолетта, убирает пустые тарелки. Игорь обрывает свою речь, смотрит на Виолетту. Провожает ее взглядом.

Виолетта с тарелками идет с стойке, возле которой стоит Саня, наблюдающий за ней. Саня кивает в сторону компании с промзоны.

С а н я. Каждый день приходят. Они с промзоны — тут рядом. Заказывают бизнес-ланч. Первое, второе, третье. Разговоры в основном о работе. Этот, который повыше, о конвейере все время трещит. (*Таинственно.*) А сегодня десерт закажут. Сегодня день особый.

В и о л е т т а. Ты откуда знаешь?

С а н я. А я будущее вижу.

Саня идет к столику, собирает оставшиеся пустые тарелки. Виолетта смотрит. Саня о чем-то говорит с клиентами, потом возвращается к Виолетте.

С а н я. Пирог из фуа-гра. И шампанское.

Виолетта улыбается. Берет поднос.

Утро. Парк аттракционов. Пустой тир, горизонтальное колесо. Вагончик, где живет Серый — Сергей. Одинокая женщина прыгает на батуте.

Саня и Сергей прогуливаются. Саня осматривает аттракционы. В руке у него палочка, которой он покручивает, как тростью.

С а н я (*кивая на аттракцион*) А этот сколько, как думаешь?

С е р г е й. Ну, этот миллион где-то.

С а н я. А тот?

С е р г е й. Тысяч шестьсот, наверное. Если под списание, то можно дешевле найти...

С а н я. Тысяч шестьсот — нормально. (*Вздыхает.*) А я влюбился, Серег. Девушка такая... Виолетта. (*Делает неопределенный жест рукой.*) Из центра.

С е р г е й. Красивая?

С а н я. Модельной внешности.

С е р г е й (*со вздохом*). Ух, Саня. Умеешь. И на какой стадии?

С а н я. Пока контакт глазами. В результате которого стало ясно, что я на ней женюсь. Слово Навуходоносора.

С е р г е й. А у меня ни с кем, блин. Никак. Чего они во мне ничего найти не могут?

С а н я. Ты просто еще не достиг своего расцвета. На самом деле, я о другом хотел с тобой поговорить. Пора делать свой бизнес, Серый. (*Сергей кивает.*) Мы с тобой уже сколько об этом говорим. А годы идут. Короче, на нас с Виолеттой пиар и реклама. На тебе полностью техническая часть. В партнерских отношениях что главное?

С е р г е й. Доверие друг другу.

С а н я. Правильно. А я тебе полностью доверяю, единственному из всех. Согласен?

С е р г е й. Согласен.

С а н я. Тогда по рукам. (*Они пожимают друг другу руки.*) Только серьезно. Будем садиться и работать. Можешь мне сейчас, кстати, немного денег ссудить?

Сергей с видом знатока хлопает Саню по плечу.

С е р г е й. Конфетно-букетный период.

С а н я. Скорее, начало большого дела...

Сергей протягивает ему деньги.

С а н я. В бизнесе надо руководствоваться двумя принципами... (*Заходит на летнюю веранду, подходит к микрофону, говорит уже не Сереге, всем.*) Они общие для всех успешных людей. Первое — делай то, что любишь, и не думай о деньгах.

Мы видим лица жителей района, которые внимательно слушают Саню. Журналисты на первом плане щелкают фотоаппаратами.

С а н я (*продолжает*). Деньги придут сами — и гораздо больше, чем ты мог себе вообразить. Поэтому я выбрал аттракционы. Единственное, что мне нравилось с детства. Развлекать людей. Делать их жизнь счастливее, прекраснее. И второе — ставь планку выше, чем ты можешь достигнуть. Не позволяй себе сомневаться в том, что ты это сделаешь. Иди только вперед. И даже если ты не станешь величайшим человеком века, то уж в десятку точно войдешь. И еще… (*Крупно лица Петра и Ивана в толпе.*) …Не будь занудой!

Аплодисменты. Вспышки фотоаппаратов.

Утро. Секонд-хэнд. Коллаж из фотографий со звездами, вырезанных из журнала «Семь дней». Лицо продавщицы — женщины в леопардовом платье. Саня в ковбойском прикиде — в шляпе, куртке с висюльками и чоперах — крутится перед зеркалом. Продавщица смотрит на него.

П р о д а в щ и ц а. Ой, вам очень хорошо. Такой вид сразу.

Хипстер роется в вещах, бросает взгляд на Саню.

Х и п с т е р (*тихо*). Пидор.

Саня в ковбойском прикиде выходит из секонд-хэнда. Прикуривает сигарету зажигалкой «Зиппо». Смотрит по сторонам. Подходит к своему велосипеду. Едет по колдобинам мимо ларьков. За ним гонятся бродячие собаки.

Саня едет на дребезжащем велосипеде по разбитой дороге своего района. Шляпа смешно подпрыгивает на его голове.

Вечер пятницы в «Ирландском пабе». Здесь царит оживление. Повара стучат ножами. В стороне Шахин орет на Зою Вагитовну, рядом с ними — толстая танцовщица в восточном костюме.

Ш а х и н (*по-азербайджански*). Кого ты мне привела? Что это за жирная корова?!

З о я В а г и т о в н а (*по-азербайджански*). Не смей так говорить. Она двоюродная сестра твоего зятя.

Ш а х и н (*по-азербайджански*). И что теперь? (*Издевательски, по-русски.*) Я узнал, что у меня есть огромная семья. Мама-джан, папа-джан — это наш Азербайджан, и он весь будет у меня работать теперь!

Заходит Саня. Шахин замечает его.

Ш а х и н (*по-русски*). Саша, эта женщина может быть в ирландском пабе?

Саня пожимает плечами.

С а н я. Если переодеть во что-то ирландское.

З о я В а г и т о в н а. Вот. Даже ему нравятся полные женщины. И танец живота мужчин возбуждает. Заладил со своим ирландским пабом...

Ш а х и н. Это ты мне говоришь? Это ты сейчас мне сказала? Что ты сказала, повтори! «Заладил со своим ирландским пабом»? Все слышали?! Все слышали, люди?! Вот тебе мой ирландский паб! Вот мой ирландский паб!

Шахин бьет посуду и пытается отрывать деревянные панели от стен.

З о я В а г и т о в н а. Все разбей. Это тоже ломай. Потом мы платить будем. (*Кричит.*) Аббас, принеси Шахину его молоток!

Аббас приносит и отдает Зое Вагитовне молоток, она протягивает его Шахину. Шахин останавливается, тяжело дыша, смотрит на Зою Вагитовну.

Т а н ц о в щ и ц а. А мне что делать?

Шахин переводит тяжелый взгляд на танцовщицу.

Ш а х и н (*очень громко*). Танцуй!!!

Танцовщица в танце выходит в зал. Здесь уже полно самого разнообразного народу.

Танцовщица исполняет танец живота, сразу приобретая пританцовывающих рядом с ней поклонников. Рафик, уже сильно набравшись, шляется по бару с сигаретой в руке. Он делает какие-то жесты Игорю, показывая на танцовщицу. Игорь крутит ладонями в такт танцу и улыбается. Он всем доволен.

Саня идет к столу, профессионально протискиваясь между посетителями. Ставит заказ на стол. Забирает пустые пивные кружки.

За столиком сидят Степан и Игорь. Место Рафика пустует.

И г о р ь (*продолжает разговор*). ...и если эту штуку до заклейки поставить...

Мрачный Степан ловит за локоть Саню.

С т е п а н. Слушай, а чего ты такой серьезный?

И г о р ь. О, это ж фуа-гра. Фуа-гра, принеси нам выпить. Мы давно заказали. А эта красивая женщина куда-то исчезла.

С т е п а н. Нет, стой, пусть он скажет, чего он такой серьезный...

С а н я. Я не серьезный.

Степан берет Саню за шиворот, притягивает к себе.

С т е п а н. А можешь тогда лицо попроще сделать...

Саня улыбается и поднимает брови. Игорь пытается оторвать Степана от Сани.

И г о р ь. Спокойно. (*Сане.*) Мы отдыхаем, все нормально. Ты нас извини.

Саня кивает. Смотрит в окно. На улице Виолетта о чем-то бурно разговаривает по телефону.

Саня роется в чеках, находит заказ Степана и Игоря. Пробивает.

Саня стоит у барной стойки. Рафик с сигаретой в руках, пошатываясь, подходит к Лиде.

Р а ф и к. Давай выпьем, моя хорошая...

Он лезет поцеловать ее. Гладит по талии.

Л и д а. Руки убрал.

Р а ф и к (*обиженно*). Я тебе не нравлюсь?

Л и д а. Покажешь того крокодила, которому понравишься? Ладно?

Лида уходит. Рафик секунду думает. Выпивает. Рычит.

К Сане подходит заплаканная Виолетта.

С а н я. Я на пятый столик заказ отнес.

Виолетта кивает.

В и о л е т т а. Спасибо.

Встает к барной стойке. В прострации смотрит перед собой. Рафик икает, рычит, подходит к Виолетте. Виолетта смотрит на него. Отходит в сторону Сани. Саня встает между ней и Рафиком.

С а н я. Со мной ничего не бойся.

Он улыбается ей.

Виолетта смотрит на Саню, улыбается в ответ, как будто впервые его заметив.

Ночь того же дня. Вход в гламурный клуб «Олимп». На Сане ковбойская шляпа. На Виолетте — красивое платье, в котором она впервые перед нами появилась. Взяв Саню за руку, Виолетта проводит его через фейс-контроль. Парень на фейс-контроле придирчиво смотрит на него, но пропускает из-за Виолетты.

В и о л е т т а. Ты здесь был?

С а н я (*хмыкает*). Сто раз.

Но разглядывает он все так, как будто впервые. Улыбается — вихрь счастья закручивает его.

Виолетта и Саня танцуют.

Саня оглядывает ее, как свою собственность. Он уже ею гордится.

Виолетта вытаскивает вибрирующий телефон, недовольно смотрит на него.

В и о л е т т а (*Сане*). Извини. Сейчас.

Она выходит. Саня танцует один, ждет. Появляется Виолетта. Они снова танцуют.

С а н я. Что случилось-то?

Виолетта встряхивает волосами. Ничего. Они снова танцуют. Виолетта достает мигающий телефон.

В и о л е т т а. Фак. Сейчас.

С недовольным видом выходит. Возвращается. Танцуют.

В и о л е т т а. Извини. Мне пора.

С а н я. Почему?

В и о л е т т а. Ну... (*С досадой.*) Слушай... Короче, я пойду.

Пробирается через танцующих в сторону выхода. Перед ней возникает Паша, молодой топ-менеджер в очках. Виолетта не рада этой встрече. Паша берет Виолетту под локоток.

П а ш а. Привет. Можно тебя на секунду?

У клуба Паша выговаривает Виолетте, изо всех сил пытаясь оставаться спокойным. Саня выходит, подслушивает их разговор, прохаживаясь поблизости.

П а ш а. Ты могла бы сказать хотя бы, что уехала. Мы бы спокойно поговорили. (*Виолетта молчит.*) Почему? Почему, Виолетта? Я хочу спокойного... конструктивного... диалога. Если есть проблемы, их нужно... Проговаривать. (*Виолетта молчит, Паша продолжает как будто сам с собой*). Так. Какие у нас проблемы? Мы ездили в отпуск. Все нормально было. Если тебе кундалини-йога не нравилась, можно было сказать: «Я не хочу. Мне не интересно заниматься самосовершенствованием. Я лучше буду гнить в болоте». Я бы понял. Я что, зверь? Пожалуйста. Ты свободна. Я тебя в чем-то ограничиваю? Виолетта, ты можешь мне ответить что-нибудь? (*Виолетта молчит, кусает ногти. Паша, прищурившись, смотрит на Виолетту.*) У тебя кто-то есть?

Саня не выдерживает, подходит, обращается к Виолетте.

С а н я. Виолетта, все в порядке?

Паша многозначительно смотрит на Виолетту, потом на Саню. Подходит к Сане, оглядывает.

П а ш а. Ааа! Ну так все понятно.

В и о л е т т а. Паш, хватит.

П а ш а. Сказала бы: мне нужен задрот замкадный — я б тебя отпустил.

С а н я (*весомо*). Эй, полегче.

Вдруг Паша начинает истерически избивать Саню. Тот не успевает ответить, да и дерется Паша лучше. Саня падает. Отключается.

Пашин джип уезжает. В машине звучит индийская расслабляющая музыка.

На тротуаре, прислонившись к стене здания, сидит Саня. На него смотрит Виолетта. Присаживается рядом с ним.

В и о л е т т а. Как он достал! Думала, уеду к бабушке... И здесь нашел. Ты как?

С а н я. Нормально. А ты?

В и о л е т т а (*пожимая плечами*). Не знаю. Со мною происходит что-то странное. Наверное, я люблю тебя. И я хочу, чтобы ты трахнул меня прямо сейчас.

Она страстно прижимается к Сане, целует его. Стонет, ритмично двигаясь над ним. Вокруг собираются люди, посетители гламурного клуба. Охранники отворачиваются, сдерживая их.

Мы снова в реальности. Видим Виолетту, которая притрагивается к Санину синяку под глазом.

В и о л е т т а. Не больно?

Саня блаженно улыбается.

С а н я. Нет.

Виолетта смотрит на Саню, вытирая слезы.

В и о л е т т а. Ладно, пойдем. Напьемся.

Они снова заходят в клуб.

Саня с синяком под глазом и Виолетта сидят у барной стойки, пьют виски. Виолетта кричит Сане в ухо.

В и о л е т т а. Эти духовные практики... они реально делают сильнее. Если каждый день хотя бы по двадцать минут стоять на голове, мысли проясняются. У нас йог знакомый был...

С а н я. Я тоже могу лечить — наложением рук. (*Подносит руки к голове Виолетты.*) Тепло чувствуешь?

Виолетта прикрывает глаза.

В и о л е т т а. Я сволочь, да?

Виолетта кладет голову на плечо Сане.

В этот момент ее обхватывает сзади Ираклий. Виолетта, увидев его, хлопает в ладоши. Они целуются в щечку. Ираклий, гламурный дагестанец, представляет своих еще более гламурных друзей — Ромео и молчаливого спортсмена Руслана, от которого исходит ощущение опасности. Ромео улыбается и похотливо оглядывает Виолетту.

В и о л е т т а. Вы как здесь оказались вообще?

И р а к л и й. Изучаем жизнь городских окраин. Йоу! А ты как, королева, кто тебя обидел? Он?

Виолетта прижимается к Ираклию.

В и о л е т т а. Да нет. (*Сане.*) Это Ираклий, мой дружок вообще. Такой рэпер, талантище! (*Ираклию.*) А это Навуходоносор.

И р а к л и й. Не понял.

Виолетта смотрит на Саню.

С а н я. Был такой царь. Он завоевал полмира, сделал там статую из золота огромную. А после смерти его душа переселилась в меня.

Виолетта смеется.

И р а к л и й. Бред какой-то.

В и о л е т т а. В общем, это мой друг и очень хороший чувак.

Р о м е о. Привет, царь.

Руслан молча и сильно пожимает руку Сани. Ромео, не отрываясь, смотрит на Виолетту. Виолетта смотрит на Ромео. Саня смотрит на них двоих.

Туалет в гламурном клубе. Кроме унитаза здесь торшер, кресла, диванчик. В разных позах на диване и в креслах — Ираклий, Ромео, Руслан, Саня и Виолетта. Ираклий угощает всех кокаином. Саня старается сделать все, как бывалый (ему мешает шляпа, он сдвигает ее на затылок), и вообще чувствовать себя расслабленно.

И р а к л и й. А ты чем занимаешься, ковбой?

С а н я. Планирую заняться аттракционами.

И р а к л и й (*переглядываясь с Ромео*). Да ладно.

С а н я. Мы с партнером рассматриваем риски...

Р у с л а н. Хороший бизнес?

С а н я. Нормальный. Не сверхприбыли. Но на долгую перспективу.

Ираклий и Ромео переглядываются: видал, какой серьезный парень!

Все вчетвером на танцполе. Саня танцует с Виолеттой, вокруг трое дагестанцев.

С а н я (*кивая в сторону Ираклия*). У тебя с ним что-то было?

Виолетта с улыбкой мотает головой.

В и о л е т т а. Давным-давно.

Саня, продолжая танцевать с Виолеттой, к Ираклию, Руслану и Ромео.

С а н я. Она моя девушка, кстати.

Ираклий поднимает руки.

И р а к л и й. Ой. Извините.

Ромео и Руслан улыбаются.

С а н я. Ничего страшного.

Саня великодушно хлопает Ираклия по плечу. Все вместе танцуют с Виолеттой. Виолетта самоотреченно извивается.

Ночное шоссе. Ираклий ставит свой диск — рэп.

И р а к л и й. Йоу! Зацени.

Дорогая машина Ираклия несется вперед. Внутри звучит смешной наивный рэп про тяжелую жизнь на городских окраинах. Крыша машины открывается.

Саня щупает машину, оценивая ее. Потом кладет голову на спинку сиденья, смотрит на район, который теперь выглядит просто прекрасно.

Проносятся мимо огни, как огни аттракционов.

Ветер бьет в лицо. Саня осторожно берет за руку Виолетту. Виолетта смотрит на Саню.

Машина Ираклия останавливается перед домом Виолетты. Саня берет Виолетту за руку.

Ираклий смотрит на них, потом смеется чему-то, переглядываясь с друзьями. Машина срывается с места.

Перед подъездом Виолетты Саня целуется с ней, гладит ее по бедрам. Она пытается увернуться, но он снова ловит ее и пристает с объятиями.

Виолетта устала, ей как бы все равно.

В и о л е т т а. Откуда в тебе столько смелости, я не понимаю. Всё, хватит. Пока.

С а н я. Можно тебя проводить?

В и о л е т т а. Ты уже проводил.

С а н я. А дальше? Вдруг на тебя в подъезде кто-нибудь нападет.

Виолетта строго смотрит на Саню. Саня обнимает ее. Она улыбается.

В и о л е т т а. Ну ты... персонаж.

С а н я. Пожалуйста.

В и о л е т т а. У меня бабушка спит.

Она наконец вырывается, бежит к двери в подъезд. Машет Сане на прощание рукой.

Виолетта поднимается по лестнице. Саня неотступно идет за ней.

С а н я. Виолетта...

Виолетта оглядывается на него. Она бежит по лестнице, он за ней. Виолетта открывает дверь в квартиру ключом. Саня подкрадывается.

С а н я. Ну можно проводить?

Виолетта отрицательно мотает головой. Саня подходит к ней близко. Заходит за ней в квартиру.

Саня и Виолетта осторожно пробираются по коридору. Слышен храп бабушки.

Саня и Виолетта заходят в спальню Виолетты. Саня обнимает Виолетту, волнуется, судорожно пытаясь снять с нее лифчик. Застежка не поддается. Виолетта помогает ему. Наконец они падают на кровать. Все заканчивается слишком быстро. Несколько движений, и Саня замирает, переворачивается, выдыхает.

В и о л е т т а. Ты что, в меня кончил?

Саня трет переносицу, глаза.

С а н я. Нет.

В и о л е т т а (*с досадой*). Господи...

Отворачивается. В ужасе смотрит в темноту.

Квартира Петра. Петр и Анжелика на кухне. Она ест йогурт. Петр смотрит на нее. Девушка улыбается.

П е т р. Вкусно?

Она кивает с набитым ртом.

Анжелика встает. На ней короткие шорты, чулки и туфли на каблуках. Она берет свою чашку. Моет в раковине. Потом подходит к столу. Берет чашку Пети.

П е т р. Свою я сам.

А н ж е л и к а. Да? Хорошо. Мусор вынести?

П е т р. Не надо. Все равно с собакой гулять. (*Протягивает ей деньги.*) Спасибо.

Она берет деньги, медленно кладет в кошелек.

А н ж е л и к а. Как обычно в пятницу?

П е т р. Посмотрим.

Анжелика берет сумочку. Она не хочет уходить — стоит, мнется.

А н ж е л и к а. Ладно. Пока.

Петр вяло машет рукой, берет мобильный. Анжелика уходит.

Петр смотрит на собаку. Та виляет хвостом.

П е т р (*в трубку*). Да, Сань....

День. Саня и Петр курят перед входом в «Ирландский паб». Рядом сидит собака Петра. Петя смотрит в витрину на Виолетту. Саня ждет его реакции.

П е т р. Вертит она тобой.

С а н я. Почему это? У нее бандит в центре был. Она здесь осталась — ради меня.

Петя с сожалением смотрит на Саню.

П е т р. Мой тебе совет. Учись жить один.

С а н я. И с проститутками всю жизнь спать, да?

П е т р (*пожимая плечами*). Какая разница? Все они одинаковые. Если даже она настоящая шлюха — раз в неделю, только по пятницам, раз-два. Нормально. И то умудрилась из меня все нервы вымотать! (*Машет рукой.*) Не, не советую.

С а н я. На самом деле я уже принял решение. Женюсь. Мне и для бизнеса хороший пиарщик нужен, а у нее контакты, внешность. Подъемный капитал нужен... У тебя ссуду можно попросить?

Петр внимательно смотрит на Саню.

П е т р. Сразу бы сказал...

Гаражи. Саня в ковбойском прикиде ходит вокруг старого синего кабриолета, разрисованного странными символами. Владелец кабриолета, инвалид, пожилой мужчина с тонким голосом, внимательно смотрит на него.

И н в а л и д. Машина для бессмертных.

Саня садится за руль.

С а н я. В каком смысле?

И н в а л и д. Все люди бессмертны. Аз есмь. Что означает: «Я существую». (*Наклоняется над Саней, говорит ему на ушко.*) У меня жена молодая. И любовница. С женой три раза в день, утром автоматически, в обед и вечером. А с любовницей два. Жена прощает.

Саня достает деньги, пересчитывает.

И н в а л и д. И все потому, что у меня энергетика правильная.

Саня отдает ему деньги.

С а н я. Я возьму на сутки.

Кабриолет уезжает по разбитой пыльной дороге между гаражей.

Ночь. Кабриолет приезжает в парк аттракционов. Из него выходит Саня, открывает дверь Виолетте. Они подходят к вагончику Сергея. Саня стучит в дверь.

С а н я. Серый!

Сергей открывает.

С а н я. Виолетта, я тебе про нее рассказывал.

Сергей кивает и широко улыбается Виолетте.

С е р г е й. Здрасьте.

С а н я. Это Серый, мой партнер по бизнесу. А это(*делает широкий жест в сторону аттракционов*) — аттракционы.(*Саня подмигивает Серому.*) Почти наши. (*Виолетте.*) Ты как, пострелять для начала не хочешь?

Виолетта, Саня и Серый стреляют в тире. Саня потерял голову от радости.

С а н я. Я сейчас на тебя смотрю, и у меня прямо кадры в голове. Мы врываемся в какой-нибудь придорожный мотель... Там хозяин такой в майке — жирный, потный.

Саня направляет ружье на Серого.

С а н я. «Вам номер на двоих?» — «Да, на двоих... И бабки из кассы». — «Что?» — «Спокойно. Положи, руки на стол. Руки на стол, я сказал!»

С е р г е й. Ну, Сань...

С а н я. Считаю до одного.

Сергей кладет руки на стол.

С а н я (*Виолетте*). Ну что, ты его застрелишь или я?

Саня обнимает Виолетту. Смотрит на нее. Он вот-вот ее поцелует. Сергей берет ружье, отворачивается, начинает стрелять по мишеням.

С е р г е й. А я тут женщину одну катал. Потом кофе попить, тудым-сюдым, думаю, романтика. Она сидит, пьет. Молчит. Я тоже. Сидим, молчим. Попила. (*Заряжает очередную пульку, стреляет.*) Сань, там про Иванова старика ничего не слышно?

Он оборачивается и видит, что Саня и Виолетта целуются. Один за другим включаются аттракционы.

Саня и Виолетта катаются на горизонтальном колесе.

С а н я. Серега! Еще раз, давай врубай!

Сергей снова включает колесо. Саня и Виолетта с визгом кружатся.

С а н я. Давай еще раз?

В и о л е т т а. Нет, все. Тошнит.

С а н я. Да ладно, давай еще.

В и о л е т т а. Не хочу.

С а н я. Ну давай, пожалуйста.

Пытается ее обнять

В и о л е т т а. Хватит.

Раннее утро. Рассвет. Смотровая площадка. Вид на город. В кабриолете Саня и Виолетта. Виолетта ест шоколадку.

Саня смотрит на нее. Смеется.

В и о л е т т а. Чего ты смеешься?

С а н я. Не знаю.

В и о л е т т а (*усмехается*). Ты позитивный...

С а н я. Я не сразу таким стал. Вначале ходил загруженный. Мысли-мысли-мысли. А потом вдруг понял... (*Щелкает пальцами.*) Хочешь быть счастливым — будь им.

Виолетта откусывает шоколадку и жует.

В и о л е т т а (*со вздохом*). Что-то есть все время хочется.

С а н я. Знаешь, ты будешь женой великого человека. Я создам аттракцион, равного которому не было. Ко мне будут приходить миллионы людей. Катаясь на моем аттракционе, они будут забывать обо всем на свете. О своих

обидах, о несчастьях, страданиях. О том, что они уже выросли. И о том, что их ждет впереди. Я положу этот город к твоим ногам, Виолетта.

Виолетта секунду смотрит на Саню, потом — прямо перед собой. Закрывает рот рукой, как будто у нее приступ тошноты. Затем глубоко вдыхает.

В и о л е т т а. Ну вот, объелась.

Саня, не замечая этого, включает зажигание. Они едут по району с Виолеттой. Ее волосы развеваются. Прохожие оборачиваются.

У дома Виолетты. Она выходит из кабриолета, захлопывает дверцу.

С а н я. А хочешь, я сделаю, что дождь пойдет?

Виолетта пожимает плечами и убегает в подъезд. Когда она исчезает за дверью, начинается дождь.

Саня, весь мокрый, едет по городу.

Кладбище. День. Идет дождь. Четыре друга хоронят собаку Пети. Ее окоченевший труп лежит в ямке. Все копают, кроме Сани.

С а н я. Покойся с миром. Пусть земля тебе будет пухом. Ты была такой умной и отзывчивой. Помню, ты сказала мне: «Если бы я была человеком, то хотела бы стать таким, как Петя».

Петр недовольно смотрит на Саню.

Саня смотрит на Петю и понимает, что тот действительно расстроен.

Сергей громко вздыхает. Друзья закапывают яму.

Петр, Саня, Сергей и Иван сидят под навесом с цветами. Передают друг другу бутылку водки. Саня в шляпе. Все еще льет дождь.

С а н я. А что вы думаете о будущем, парни?

П е т р (*пожимает плечами*). Роботы победят в 2054 году. И человечество будет у них в рабстве.

С е р г е й (*смеется*). Ага, и конвейер для йогуртов будет твоим начальником.

Никто не смеется.

И в а н. Ты, вообще, о чем, Сань?

С а н я. Я о том, что вот ты сейчас с дедом сидишь?

И в а н. Ну...

С а н я. А потом что, когда он умрет?

И в а н (*с раздражением*). Он никогда не умрет.

Саня с досадой хмыкает.

С а н я. Господи, что с вами? Я думал, что вы будете моей опорой. Что мы вместе будем дела делать. А вы меня на дно тащите!

Неловкая пауза.

П е т р. Слушай ты, Навуходоносор...

И в а н (*перебивает миролюбиво*). Я хотел про собачку добавить. Мир ей пухом. Помянем.

Иван делает глоток.

Ночь. Вход в районный гламурный клуб «Олимп». Перед входом наши четверо. Саня с видом завсегдатая кивает на вход.

С а н я. Чего встали? Пойдем. (*Охранникам.*) Они со мной.

Друзья внутри. Клуб полупустой (будний день). Несколько человек жмутся по углам. Почти никто не танцует. Но Саня не теряется. Он сразу выходит на танцпол и начинает дергаться под музыку. Сергей танцует с ним. Петр смотрит на них. Подходит к какому-то столику и выпивает какой-то напиток. Медленно движется по клубу и пьет чужой алкоголь, когда хозяин напитка отворачивается.

Иван подходит к стоящей в стороне девушке.

И в а н. Привет. (*Показывает ей на танцующего парня.*) У меня дед точно так же двигается.

Девушка улыбается, шепчет что-то Ивану на ухо. Иван подходит к Петру.

И в а н. Тут шлюхи одни.

П е т р. Удивил.

Саня танцует с Сергеем.

С а н я. Партнер. Ты не забывай, о чем мы договорились. Пора начинать работать. Или ты забыл уже все? Если тебе не интересно, так и скажи, чтоб меня на коротком поводке не держать.

Постепенно в стороне начинается драка, в которой принимают участие Петр, какой-то мужик и подскочивший к ним Иван. Саня и Сергей бросаются на выручку, пытаются разнять. Появляются охранники. Толкают всех к выходу.

Парни выходят на улицу. Петр идет пошатываясь, сплевывает кровь. У входа в клуб его ждет Анжелика. Петр останавливается.

П е т р. А ты что тут делаешь?

А н ж е л и к а (*после паузы*). Ты эсэмэску прислал.

П е т р (*с досадой*). Я же еще одну послал потом, что не надо.

Анжелика не уходит. Петр, пошатываясь, идет от клуба. Анжелика бросает взгляд на стоящих у входа парней. Затем идет вслед за Петром.

Оставшиеся трое друзей смотрят им вслед.

С е р г е й. Сегодня ж вроде не пятница.

Утро. Кухня. Квартира Ивана. Саня сидит за столом, уронив голову на руки. У него похмелье. Иван ставит перед ним стакан сока.

Саня приподнимает голову.

С а н я. Слушай, Иван, тут такое дело...

Г о л о с д е д а. Ваня, Ваааань!

И в а н (*с раздражением*). Да чтоб тебя!

Иван быстро выходит из кухни. Заходит в комнату деда. Дед роется в шкафу.

Д е д. Ваня, где мои медали?

И в а н (*нарочито спокойно*). В шкафу.

Д е д (*не расслышав*). Ты мои медали брал?

И в а н. Я их продал, дедуль.

Д е д (*трагически*). Хочешь, чтоб я умер?

И в а н. Мы все умрем, дедуль.

Иван идет обратно на кухню, по пути саданув кулаком о стенку. Захлопывает за собой дверь кухни. Держит дверь.

И в а н. Да задолбал. Извини, Сань.

За дверью слышны крики деда: «Иван, открой! Где мои медали?» Иван продолжает держать дверь.

И в а н (*Сане, игнорируя крики деда*). Яичницу хочешь?

С а н я. Вань, ты это... денег мог бы мне одолжить? А то я женюсь...

Бизнес-ланч в «Ирландском пабе». Петр сидит за столом. Перед ним — Игорь, Степан и Рафик. Игорь разворачивает план-схему конвейера, показывает Петру.

И г о р ь. Петь, вот смотри. Помнишь, насчет металлодетектора тебе говорил. Смотри, что если поставить его сразу после заклейки? Это же можно?

П е т р. Можно.

И г о р ь. То есть понимаешь, да? Когда сработает металлодетектор, к нему подобраться будет проще, он сразу вот так на линии. Это с точки зрения безопасности и скорости вообще лучше...

П е т р (*задумчиво, глядя на план*). Да. Странно, что раньше никто не догадался. Я противопоказаний не вижу...

И г о р ь (*Рафику и Степану*). А я чего говорил.

Игорь бьет ладонью по ладоням Рафика и Степана. Все они разом встают.

И г о р ь. Спасибо, Петр.

П е т р. Далеко пойдете.

Другой день (пятница). Кухня паба. Саня ждет заказ. Носятся официанты, произнося названия «ирландских» блюд: «Чикен Вингс», «Риз Мак Грет» четыре, «Белфаст Комбио», «Греческий салат» два раза, «Рашн стайл» два раза, «Копченый лосось» и «Шамрок».

Саня выносит заказ, идет к столику.

Он видит, что Виолетта стоит у другого столика, за которым сидят Петр, Рафик, Игорь и Степан. Она о чем-то, шутя, разговаривает с Игорем.

Саня ждет у барной стойки. Подходит рассеянная Виолетта.

С а н я. Я на пятый столик заказ принес.

В и о л е т т а. Спасибо.

Саня смотрит на Виолетту.

С а н я. Как дела?

В и о л е т т а. Все нормально. У меня началось.

С а н я. Что?

В и о л е т т а. Месячные.

С а н я. А. Поздравляю.

Виолетта внимательно смотрит на Саню.

В и о л е т т а. Ты рад?

С а н я (*пожимает плечами, пытается ее обнять*). А ты не рада?

В и о л е т т а. Рада.

С а н я. Пойдем потанцуем сегодня? Или на аттракционы.

В и о л е т т а. Не могу. Извини.

Для Сани это неожиданность. Он удивленно смотрит на Виолетту.

Пауза.

С а н я. Я как раз хотел серьезно поговорить с тобой сегодня.

В и о л е т т а. О чем?

С а н я. О нашем переезде. В центр. Есть идея, как деньги достать.

Виолетта смотрит на него так, как будто видит впервые, и идет обслуживать столик. Саня провожает ее взглядом. Потом возвращается на кухню.

Там суетятся официанты.

Шахин смотрит телевизор. Извержение вулкана в программе новостей.

Ш а х и н (*заметив Саню*). Вулкан на севере Ирландии. Красиво, а! Двести лет спал, говорят. Для вечности это что такое! Один миг.

Саня кивает, идет дальше, проходит мимо комнаты, где стоит сейф. Дверь приоткрыта, он заглядывает. Зоя Вагитовна считает деньги.

Саня возвращается в зал. Ходит, ищет. Виолетты нигде нет. Саня видит форму Виолетты с бейджиком, аккуратно сложенную на стуле.

Он выбегает на улицу. Оглядывается по сторонам. У входа в «Ирландский паб» курит Лида.

Л и д а. Она ушла. Молодец, девка.

Лида ухмыляется.

День. Кладбище. Ниша для урны в стене с фотографией деда.

В стороне — четыре друга. Курят. Иван под впечатлением. Смотрит перед собой.

И в а н. Он боялся, смотрел на меня, как дети смотрят, когда им страшно. Хотел, чтобы я его спас. Я взял Тибетскую Книгу мертвых и стал читать. А что еще делать? И он как-то успокоился сразу. Улыбнулся мне. Я ему улыбнулся. Почувствовал прямо, что он меня понимает.

П е т р. Хочешь, мы уйдем?

И в а н. Да нет. Давайте вместе. А то, может, и повода не будет собраться потом.

С е р г е й (*простодушно*). У меня вроде тетя есть троюродная. Раком болеет. Говорят, месяц, не больше.

Иван и Петр улыбаются.

С а н я. Есть еще один вариант. Но это не для слабаков, сразу говорю.

Все с интересом смотрят на него.

С а н я. Вы ведь знаете мой паб?

П е т р (*морщится*). Я не буду пить сегодня.

С а н я. Я не про это. Представьте себе: пятница. Я, обычный официант, незамеченным прохожу на кухню.

«Ирландский паб». Кухня, через которую пробирается Саня. Сюда доносятся музыка и крики пьяных людей. Саня, Иван, Петя и Сергей надевают яркие детские маски и заходят в небольшую каморку, где среди пачек купюр сидит Зоя Вагитовна. Она складывает пачки в черный пакет, который держит перед ней Саня.

З о я В а г и т о в н а. Жаль. Это была особенно удачная неделя для нашего «Ирландского паба».

Друзья заходят в зал, где развлекается куча веселых и пьяных людей — Паша, Ираклий, Ромео, Руслан, одинокая женщина, мужчина с усиками, могильщики и все другие, кого мы уже видели…

Друзья вытаскивают пушки и начинают стрелять. Стаканы и бутылки разлетаются, люди падают. Это похоже на разрушающий, сметающий все вихрь.

Петя, Сергей и Иван с удивлением смотрят на Саню.

С а н я. Ну вот. А потом мы собираем все, что находим ценного у них в карманах, и спокойно уходим. (*Друзья молчат, смотрят на Саню и ничего не говорят.*) Ладно. Я сам.

Саня отворачивается от них, идет к выходу. Сергей догоняет его, шагает рядом.

Аттракционы. Солнечный день. Тир. Саня и Серега стреляют из ружей. Вокруг много народу, дети.

С е р г е й. Ты хорошо придумал.

С а н я. Спасибо.

С е р г е й. Знаешь, мы же, действительно, ни хрена не делали. А уже возраст какой. Некоторые в это время на дуэли или в армии уже погибали... (*Уверенно.*) Пробьемся. Это ведь можно сделать так, чтобы никто не узнал, что это мы. Помнишь, в прошлом году сберкассу ограбили на Кирова?

С а н я. И чего, нашли их?

Сергей пожимает плечами.

С е р г е й. Я не слышал.

Саня рассматривает свое ружье.

С а н я. А из этого можно убить, интересно?

С е р г е й. Если в глаз, через яблоко прям в мозг проходит. Там же костей нет.

С а н я. Ну, мы убивать-то никого не будем, я уверен.

Сергей стреляет.

Мы видим прозрачный шар, покачивающийся на воде в лучах солнца. В шаре — человек, который пытается удержать равновесие.

«Ирландский паб», день. Саня проходит мимо комнаты с сейфом. Возвращается в зал с гостями. За барной стойкой стоит Лида.

Л и д а. Третий столик обслужила. Пока ты ходил.

С а н я. Спасибо, Лида. Называй меня Навуходоносор.

Л и д а. Чего?

С а н я. А был такой жестокий царь. Он сделал золотую статую и заставил всех в нее поверить. И в ходе реинкарнаций его душа переселилась в меня. Я что, тебе не рассказывал?

Саня стоит у барной стойки. Смотрит на часы. Рядом стоит, пошатываясь, пьяный Шахин.

Ш а х и н. Саша, я Зою прогоню. Ничего не получается! Никому ничего не надо. Как песок сквозь пальцы.

С а н я. Бывают временные трудности, Шахин. Но кто не верит в большую цель, тот не заглянет в вечность.

Шахин кивает, медленно, понурив голову и пошатываясь, уходит.

Саня собирает грязную посуду.

Снова, как каждую пятницу, Рафик пьет текилу и курит одну сигарету за другой. Степан ходит пьяной тенью.

Саня уходит на кухню. Смотрит на часы.

Шахин спит, положив голову на стол.

Уходят повара.

Саня напряженно ждет чего-то.

Зоя Вагитовна зашла в каморку с сейфом.

Саня тихо проходит через кухню. Открывает дверь черного хода.

На улице — ночь. Перед запасным входом в паб стоит Сергей с двумя ружьями, взятыми в тире, в руках.

С а н я. Спрячь.

С е р г е й. Зачем?

Сергей надевает балаклаву, дает Сане. Саня медлит.

С е р г е й. Чего?

С а н я. Не, ничего.

С е р г е й. Тогда пойдем.

Саня надевает балаклаву. Сергей решительно заходит в паб. Саня делает шаг, чтобы идти за ним, но вдруг останавливается.

За дверью шум, какие-то крики.

Саню охватывает паника, он разворачивается, делает быстрый шаг назад, как будто хочет убежать.

Затем все-таки возвращается, но вместо того, чтобы войти в дверь, стягивает с себя балаклаву и смотрит в окно кухни, что происходит внутри.

Саня видит, как Сергей с ружьем, нацеленным в лицо Шахину, орет что-то Зое Вагитовне, которая стоит перед ним с поднятыми руками. На заднем плане — испуганная Лида.

Саня быстро идет к велосипедам. Велосипед Сергея рядом с велосипедом Сани.

Саня садится на свой велосипед.

Отъезжает, затем разворачивается, возвращается.

Дверь распахивается. Выбегает Сергей. Вскакивает на свой велосипед. Едут. Саня смотрит на запыхавшегося Сергея.

Пауза. Они едут молча.

С а н я. Убил кого-то?

С е р г е й. Да нет. Так, припугнул. Ты чего не пошел?

С а н я. Я...

Сзади раздаются звуки полицейских сирен.

Сергей резко поворачивает в сторону, к заросшему деревцами обрыву. Саня за ним. Они несутся через кусты к набережной.

Страшные кусты мелькают у Сани перед глазами.

Велосипед Сергея во что-то врезается. Сергей летит через руль. Чертыхается.

Саня спрыгивает с велосипеда, подбегает к Сергею.

С е р г е й. Оставь. Линяй.

С а н я. Тихо.

Полицейские машины проезжают мимо над их головами. Сергей медленно встает. Он напоролся на какую-то железку. Рубашка на боку порвана, в крови.

С е р г е й. Понатыкали.

С а н я. С тобой все в порядке?

С е р г е й (*отмахивается и бодрится*). До свадьбы заживет.

Саня смотрит на Сергея, Сергей — на Саню. И вдруг они начинают смеяться. Тихо, давясь хохотом — смеются, пока Серый не хватается за бок.

Раннее утро. По набережной, катя велосипеды, идут Саня и Сергей. Саня впереди, Сергей идет гораздо медленнее, пошатывается. Саня останавливается, чтобы его дождаться. Они бредут дальше.

День. Парк аттракционов. Саня заходит за Сергеем в его вагончик.

Сергей снимает рубашку. Саня оглядывает его рану с брезгливым выражением лица.

С а н я. Е-мое. Надо продезинфецировать.

С е р г е й. Там водка в холодильнике.

Саня достает бутылку. Сергей делает большой глоток, потом льет на себя. Рычит.

С е р г е й. Аааа! Хорошо!

Сергей подмигивает Сане. Саня в испуге смотрит на него.

Вечер. Вагончик оклеен плакатами из старых боевиков, приключенческих фильмов.

Саня сидит в кресле. Сергей рядом — пересчитывает купюры. Они пьют водку из горла. На столе стоит коробка, приготовленная для денег.

С е р г е й. Сто пятьдесят семь тысяч.

С а н я. Вообще, немного.

С е р г е й. На водный шар хватит. За лето утроим. Неплохо для начала.

Сергей кладет деньги в коробку, а затем подбрасывает ее, чтобы деньги вылетели.

Деньги медленно кружатся в воздухе. Сергей тормошит как-то вдруг скисшего Саню.

С е р г е й. Бабочки, смотри! Полетели-полетели! Саня, смотри. (*Сергей обнимает Саню, тормошит его, смеется.*) Шарик купим. Да, Сань?

С а н я (*делая вид, что заражается энтузиазмом*). Да.

Сергей берет бутылку у Сани из рук, отхлебывает водку.

С е р г е й. Я тут думаю бородку отпустить. (*Показывает, какую он собирается отпустить бородку.*) Такую. И усы.

Утро в вагончике. Сергей лежит в кровати. Саня держит руку над его раной.

С а н я. Легче?

С е р г е й. Легче.

С а н я. Тепло чувствуешь?

С е р г е й. Не чувствую.

Сергей закрывает глаза, переворачивается на бок.

Саня закрывает ворота в парк аттракционов. Вешает табличку с надписью «Закрыто».

Следующий день. Сергей просыпается. Саня смотрит на него, бледного и вспотевшего.

С а н я. Ну как? Еще болит?

С е р г е й (*немного путаясь в словах*). Не. Сань. Ты смотри, думай позитивно. Только о нашей цели. Понял? Запомни.

С а н я. Давай сдадимся, Серый?

С е р г е й (*не слыша его*). Наша цель — самый — большой — парк — аттракционов — в мире. Свой собственный. Если даже мы его не добьемся, то хотя бы покажем, как в десятку попасть. В центр попасть.

Сергей спит.

Саня ходит по вагончику, рассматривает предметы. Видит модель аттракциона, сделанную из спичек. Крутит колесико. Механизм двигается.

Саня разглядывает плакаты. Смотрит в окно.

Залезает на табуретку, достает коробку с деньгами. Открывает. Берет несколько купюр, засовывает в карман. Ставит коробку обратно. Роется в Серегиных вещах. Находит темные очки, кенгурушку, надевает на себя.

Выходит из вагончика.

Саня идет по району. Останавливается, смотрит. Он возле «Ирландского паба». Паб закрыт на замок, вывеска заколочена.

Саня, помедлив, идет дальше.

Вечер. Публичный дом. Комната с кроватью и зеркалом. Перед Саней семь разнообразных девушек и женщин в неглиже. Саня смотрит на них.

Саня занимается сексом с одной из девушек, которые перед ним стояли. Девушка стонет.

Саня лежит на кровати, курит. Рядом лежит девушка, прижавшись к его груди.

На потолке огромный вентилятор.

Саня затягивается, стряхивает пепел в пепельницу на прикроватной тумбочке.

С а н я. В общем, когда мы ворвались, люди стали орать, естественно. Нам что оставалась? Достали пушки, давай шмалять. Положили много, а сколько, в спешке не посчитали. Теперь ждем, пока наша крыша с их крышей разберется. Там большие люди задействованы. В правительстве и даже выше. Знаешь, кто сейчас всем управляет? (*Девушка мотает головой. Саня многозначительно вытягивает шею.*) Вооот. Так что ты меня не ищи. Ладно?

Саня неторопливо тушит сигарету. Переворачивается, обнимая девушку.

Раннее утро. Саня идет по пустому району, пиная бутылку. Ему не хочется возвращаться обратно.

Из-за дома неожиданно появляются трое: один человек в гражданской одежде и два сержанта полиции. Каждый из них держит в руках по банке слабоалкогольного коктейля. Саня замирает, лихорадочно решая, бежать ему или просто пройти мимо. Он в ужасе — менты идут прямо на него. Он не может сделать ни шагу. Они близко, он уже слышит их разговор.

С е р ж а н т. И чего там, сколько платят?

Г р а ж д а н с к и й. Ну раза в два побольше, чем тебе сейчас. Плюс страховка, полный пакет. Сидите тут, ни хрена не знаете, какие в мире дела делаются. Сейчас уже давно это все по-другому, чем ты думаешь.

Менты проходят мимо Сани, который так и не смог пошевелиться. Они даже не взглянули на него, как будто он невидимый.

Парк аттракционов. Саня возвращается в вагончик. Открывает дверь, заходит.

Внутри тихо. Сергей спит под одеялом. Саня подходит к нему, наклоняется, тормошит, пытаясь разбудить.

С а н я. Серый! Сеерый!!!

Сергей не просыпается.

Кладбище. Все те же могильщики, тихо ругаясь, опускают в яму простой гроб. Над ямой — горстка людей, женщина, прыгавшая на батуте, Петр, Иван, Саня.

П е р в ы й м о г и л ь щ и к. Трави, твою мать.

В т о р о й м о г и л ь щ и к. Трави сам свою мать, твою мать.

П е р в ы й м о г и л ь щ и к. Ща урою.

В т о р о й м о г и л ь щ и к. Не уроешь.

Первый могильщик выпрямляется.

П е р в ы й м о г и л ь щ и к (*торжественно*). Ну всё, можно кидать. С пожеланиями. Кто не знает, что пожелать, подумайте просто хорошее.

Саня, Петр и Иван стоят втроем недалеко от свежей могилы, курят.

П е т р. Ну что, вот вам и повод... Да, Сань?

Саня молчит.

Петр выбрасывает сигарету. Смотрит на Саню.

П е т р. Ты урод. Ты хоть понимаешь это?

Петр сплевывает. Разворачивается. Уходит. Иван смотрит ему вслед.

И в а н. Пееть!

Петр машет рукой, потом высвистывает Анжелику, стоявшую неподалеку. Анжелика подходит к Петру, берет его под руку. Они удаляются по дорожке между крестами.

И в а н. Я думаю, на работу устроиться. Только ничего не умею. Может, пойду в дом престарелых. Старикам памперсы менять. (*Иван улыбается с самоиронией.*) Кстати, с аттракционами хорошая идея была. У меня от деда медали остались, золото. (*Саня смотрит на Ивана.*) Так что я бы мог вложиться. Если хочешь.

Иван протягивает Сане руку. Саня пожимает ее.

С а н я. Спасибо.

Иван уходит. Саня остается один на кладбище. Озирается.

Удаляющиеся спины людей. Спальный район. Кресты.

Парк аттракционов. Осень. Саня пристегивает к сиденьям колеса Ираклия с девушкой, Руслана с девушкой и Ромео с девушкой. Включает рубильник, колесо разгоняется.

Девушки визжат.

Саня спит в вагончике. Над ним сидит хозяин парка аттракционов — мужчина в полувоенной камуфляжной одежде, с широкими ноздрями — и нервно жует жвачку. Саня открывает глаза. Вздрагивает. Садится на кровати. Смотрит на хозяина. Хозяин смотрит на Саню. Пауза.

С а н я. Вы кто?

Х о з я и н. Вообще, это мои аттракционы. А ты чего здесь делаешь?

С а н я. Я вместо Сергея.

Х о з я и н. А Сергей где?

С а н я. Он умер.

Х о з я и н. Куда умер?

Саня пожимает плечами. Хозяин вздыхает, откашливается.

Х о з я и н. Деньги давай за месяц.

Саня встает на табуретку, достает коробку со шкафа, открывает ее, берет деньги, слезает с табуретки, отдает хозяину. Хозяин считает купюры толстыми цепкими пальцами.

Х о з я и н. Здесь в три раза меньше, чем надо. Мне еще Сергей должен был.

Саня достает из коробки все оставшиеся деньги, отдает хозяину. Хозяин снова считает. Засовывает деньги в кошелек.

Х о з я и н. Территорию убери. Заборы покрась, приеду проверю. И лицо попроще сделай? Тебя как звать?

С а н я. Саша.

Х о з я и н. До свидания, Саша.

Хозяин разворачивается и выходит, не закрывая за собой дверь. Через открытую дверь в вагончик Саня видит, как удаляется хозяин, которого догоняют несколько человек, одетых в кожаные куртки.

На месте «Ирландского паба» — опять шашлычная. Саня смотрит на вывеску, подходит к дверям, открывает, заходит в паб.

В пустом зале за столом с бумагами и калькулятором сидит Шахин. Поднимает голову, видит входящего Саню.

За столом Шахин и Саня. Перед Саней нетронутый одинокий шашлык.

Ш а х и н. Может, и к лучшему все это, Саш. Так надо. Мне Зоя сказала — тебе хобби нужно. Слишком души в тебе много, нужно отводить. А дело — это дело. Теперь картины рисую. Вот.

Шахин показывает на картины, развешанные по стенам шашлычной.

Ш а х и н. Как?

С а н я. Красочно.

Мимо проходит Лида, подмигивает Сане.

Л и д а. Навуходоносор, давай с нами работать? Тут весело. Как в аду.

Ш а х и н. Да, без тебя не то. Полета нет. Романтики.

Пауза.

С а н я (*прервав молчание*). Ты мог бы мне денег занять? Ненадолго...

Кухня в квартире Саниной мамы. Он и мама сидят за столом по разные стороны. Саня смотрит в окно.

На столе перед Саней лежат деньги. Он о чем-то думает. Мама не сводит с него глаз.

М а м а. Саш, ты почему так долго не приходил? Ты сейчас где живешь? С девочкой? Этих денег тебе же хватит? Можно месяца два жить, да? Сааш! А Галина Федоровна сказала, что ты на голливудского актера похож, на этого... Недавно фильм вышел, он министра играл. Я посмотрела, подумала... Из тебя бы хороший министр получился. Саша, а помнишь, как ты меня разыгрывал. Ой! Как солнышко, смеется всегда, хохочет. И я тоже смотрю на тебя и не могу, смеяться хочется.

Несколько секунд Саня смотрит на маму, но продолжает думать о чем-то своем.

Ночь. Саня лежит на кровати в своей комнате с открытыми глазами. Встает. Открывает дверь. Проходит в комнату мамы.

Мама спит под одеялом.

Саня аккуратно ложится на край постели. Поджимает под себя ноги. Закрывает глаза. Опять открывает. С ужасом смотрит в темноту.

Утро. Спортивная площадка во дворе. Игорь стоит на голове. Рядом стоит и держит его ноги беременная Виолетта. Саня смотрит на них из-за забора.

Виолетта идет вдоль шоссе.

Неожиданно появляется кабриолет. За рулем Саня в своем ковбойском прикиде. Виолетта вздрагивает, смотрит на Саню.

В и о л е т т а. Ты откуда здесь взялся?

С а н я. Мимо проезжал. Садись, подброшу.

Виолетта идет какое-то время пешком. Саня открывает дверцу, продолжая медленно ехать. Наконец Виолетта садится в машину.

Они едут по шоссе. Вдали мерцает огнями город.

С а н я. Что нового?

В и о л е т т а. Ничего.

С а н я. Ясненько. А у меня тоже ничего. Друг вот погиб.

В и о л е т т а. Из-за чего?

С а н я. Из-за того, что ты у нас появилась, вот из-за чего. И что я ради тебя все делал, как мудак последний, вот из-за чего.

В и о л е т т а (*усмехаясь*). Что ты ради меня делал?

С а н я (*грозно, переходя на крик*). Всё! Ты даже представить себе не можешь, что. Ты себе так карму испортила, я тебя уверяю. Зачем ты вообще приехала?! Людей убивать? Да? (*Крутит руль со слезами на глазах, злобно глядя на Виолетту. Потом спокойно, отчетливо, подводя итог.*) Он погиб из-за тебя! И за это ты будешь гореть в аду!!!

В и о л е т т а. Слушай, Навуходоносор, жестокий царь. Чего ты от всех нас хочешь? Оставь нас доживать в болоте. Уезжай, а?

Саня смеется.

С а н я. А поехали вместе. Я ж тебе давно обещал в центр переехать.

Саня жмет на газ. Кабриолет разгоняется.

В и о л е т т а. Останови машину.

С а н я (*со смехом*). Ромео и Джульетта маст дай!

В и о л е т т а. Ты очень жалкий.

С а н я. Зато я без рук могу, как йог.

Поднимает руки, не держит руль. Виолетта хватает руль. Саня резко тормозит, вырывая руль у Виолетты. Машину крутит по шоссе. Потом она останавливается. Виолетта выходит. Идет по дороге — назад, на камеру.

Саня смотрит ей вслед.

Несколько раз пытается включить зажигание.

Машина не заводится.

Наконец автомобиль трогается с места.

Машина несется по прямому, как стрела, шоссе. Снова набирает скорость. Все больше, больше. С Саниной головы срывается шляпа, его волосы развеваются.

Впереди мерцает волшебный город-мираж.

Аннотации научных статей

Ольга Андреева. Протест как жанр

Анализируя актуальные политические события и митинги конца 2011 — начала 2012 года, автор исследует революцию как исторический жанр, пытается определить жанровую специфику русской революции, ее формы и цели, анализирует нынешнее соотношение политических сил в стране. Автор также исследует особенности нового типа сознания, определяющего революционные настроения и их развитие в обществе.

Митинг, революция, исторический жанр, политические силы, новый тип сознания

Денис Драгунский. Вертикаль власти и горизонталь общества

Автор анализирует политическую и экономическую ситуацию в России, изменения, произошедшие в ней за несколько десятилетий, исследует новую политическую реальность, определяющую сегодня вектор развития страны. В статье также рассматриваются проблемы взаимоотношений власти с народом и особенности нынешней политической концептуализации в целом.

Политическая реальность, вектор развития, власть, политическая концептуализация

Сергей Медведев. Феноменология быдла

Автор анализирует распространенное ныне понятие «быдло», универсальность которого сегодня перекрывает все классовые различия. Исследуя его истоки, прослеживая историю его развития, определяя его особенности и характерные черты, автор рассматривает понятие «быдло» как диагноз распавшегося общества и отмечает необходимость критически переосмыслить сформировавшийся сегодня дискурс.

Быдло, классовые различия, диагноз, распавшееся общество, дискурс

Нина Цыркун. В формах самой жизни

Обзор 62-го Берлинского кинофестиваля. Критик анализирует особенности политики фестиваля, выявленные им актуальные тенденции, а также рассматривает наиболее яркие картины, представленные в конкурсной и внеконкурсных программах, анализируя их форму, стилистику и смысловые пласты.

Берлинский кинофестиваль, политика, актуальные тенденции, конкурс, стилистика

Андрей Плахов. Пейзаж в сумерках

Рецензия на картину «Милосердие» Маттиаса Гласнера. Критик прослеживает и анализирует основные мотивы, эстетику и структуру фильма, осваивающего территорию, некогда обжитую скандинавской школой Ингмара Бергмана.

«Милосердие», Маттиас Гласнер, эстетика, структура, Ингмар Бергман, скандинавская школа

Вика Смирнова. Ностальгия

Рецензия на фильм Мигела Гомиша «Табу». Автор анализирует стилистику и фабулу фильма, его структуру и образный ряд, в частности, проводя параллели между картиной Гомиша и «Артистом» Азанавичюса. На примере картины «Табу» критик показывает, как режиссеру удается разоблачать механику производства иллюзии и многократно множить эту иллюзию.

«Табу», Мигел Гомиш, фабула, образный ряд, «Артист», иллюзия

Жанна Васильева. Дон Румата в Датском королевстве

Рецензия на картину «Королевский роман» Николая Арцеля. Выделяя неоспоримые достоинства этой исторической драмы, критик обращает внимание и на очевидные промахи режиссера и сценариста. Анализируя драматургическую

конструкцию, основные мотивы, стилистику и характеры персонажей, критик также отмечает, что режиссеру в фильме удалось органично соединить исторический роман с антиутопией.

«Королевский роман», Николай Арцель, историческая драма, драматургическая конструкция, антиутопия

Елена Плахова. Жизнь бывших

Рецензия на картину «Барбара» Кристиана Петцольда. Критик анализирует картину, в которой режиссер пытается сплавить воедино сказку и быль, мелодраму и докудраму в историческом контексте, рассматривает основные темы и сюжетные схемы фильма, его стилистику и художественные особенности. Отмечая сильные и слабые стороны картины, критик также проводит параллели с фильмом Флориана Хенкеля фон Доннерсмарка «Жизнь других».

«Барбара», Кристиан Петцольд, сказка, докудрама, сюжетные схемы, «Жизнь других»

Ольга Шакина. Пустой дом

Рецензия на картину «Домой на выходные» Ханса-Кристиана Шмида. Критик рассматривает новую картину режиссера в контексте его творчества, а также в рамках традиций немецкого кинематографа. Автор анализирует формальные и стилистические особенности фильма, специфику его образной конструкции, объединившей элементы реалистического и сказочного.

«Домой на выходные», Ханс-Кристиан Шмид, немецкий кинематограф, образная конструкция, реалистические элементы

Тамара Дондурей. Недалеко от Джакарты

Проводя параллели между несколькими конкурсными картинами Берлинского кинофестиваля, критик, в частности, анализирует фильм «Открытки из зоопарка» Эдвина. Исследуя тонкую материю фильма, его визионерскую сущность и центральные мотивы, критик отмечает мастерство, с которым режиссер развивает в фильме тему интимного контакта с реальностью.

«Открытки из зоопарка», Эдвин, визионерская сущность, Берлинский кинофестиваль, контакт с реальностью

Марина Дроздова. Гибель богинь

Рецензия на картину Билли Боба Торнтона «Автомобиль Джейн Мэнсфилд». Критик, прослеживая в фильме фолкнеровские и чеховские мотивы, тщательно исследует его стилистику, драматургическую конструкцию, характеры персонажей и метафорический ряд, а также отмечает его явный антимилитаристский пафос.

«Автомобиль Джейн Мэнсфилд», Билли Боб Торнтон, чеховские мотивы, стилистика, метафорический ряд, антимилитаристский пафос

Зара Абдуллаева. Между политикой и искусством

Рецензия на документальную картину Андрея Грязева «Завтра», посвященную творчеству группы «Война». Раскрывая противоречия, заложенные в фильме, критик анализирует центральные темы картины, ее стилистику и структуру, особенности замысла режиссера, рассказавшего историю «Войны» сквозь оптику персонального — заинтересованного, но нейтрального и даже анонимного взгляда.

«Завтра», Андрей Грязев, группа «Война», противоречия, оптика анонимного взгляда

Дмитрий Десятерик. Загон

Анализ картины «Просто ветер» Бенце Флиегауфа. Критик исследует основные темы, раскрытые в картине, в частности, тему расизма, анализирует образные и смысловые пласты фильма, отмечая особую инфернальную энергетику созданного режиссером экранного пространства.

«Просто ветер», Бенце Флиегауф, тема расизма, смысловые пласты, инфернальная энергетика, экранное пространство

Борис Локшин. В стиле казни

Автор анализирует документальную картину Вернера Херцога «В бездну», исследующую тему смертной казни. Анализируя ее стилистику, образы, смыслы и формальные приемы, автор рассматривает картину в контексте творчества режиссера. Автор отмечает специфику работы Херцога с противоречивым материалом и его умение глубоко проникать в человеческую природу.

«В бездну», Вернер Херцог, смертная казнь, образы, человеческая природа

Семен Экштут. «По манию царя»

Автор тщательно анализирует Бородинскую битву как судьбоносную веху в истории России, ставшую национальным мифом. Рассматривая данное событие под разными углами, анализируя многочисленные его аспекты, а также его исторический контекст, автор отмечает, что историческое событие по сути — уравнение со многими неизвестными и никогда не имеет одного-единственного верного решения.

Бородинская битва, веха, история России, национальный миф, исторический контекст

Дмитрий Бавильский. Новый формат серьезности

Автор исследует состояние современной российской литературы, пытается определить феномен «литературного мейнстрима», а также анализирует актуальные литературные тенденции, мутации и метаморфозы. Рассматривая литературу в контексте современной культуры, автор выделяет нынешние понятия и критерии ее качества, а также исследует изменения в восприятии литературы читателем.

Современная литература, мейнстрим, актуальные тенденции, мутации, современная культура, критерии качества

Дарья Журкова. Музыка в кармане

Автор анализирует роль музыки в современном мире, рассматривая ее в историческом, эстетическом, философском, культурологическом и социологическом контекстах. В частности, автор исследует изменение процессов восприятия музыки и прослеживает, как современные технологии создают неограниченные возможности для включения музыки как искусства в течение повседневной жизни.

Музыка, социологический контекст, процессы восприятия, современные технологии, искусство

Татьяна Долматовская. Мифология моды: толпа и элита

Автор анализирует моду как феномен — его генезис и эволюцию, его философию, эстетику и язык, механизмы его работы и особую иерархическую структуру. Автор тщательно исследует менявшуюся на протяжении веков роль моды, ее изменчивую сущность и восприятие ее обществом, а также трансформацию моды в современном мире.

Мода, эволюция, общество, иерархия, трансформация, язык

Кира Богословская. Телегерой — кто он?

Анализ феномена современного телевидения и идущих в нем процессов, а также качественное исследование телевизионной аудитории методом фокус-групп. Автор анализирует коллективные представления массовой аудитории о современном телевизионном герое, его генезис и отличительные особенности, а также зрительские ожидания и предпочтения, связанные с телевизионной продукцией.

Телевидение, герой, фокус-группы, массовая аудитория, зрительские ожидания

S U M M A R Y

Olga Andreyeva
Protest as a genre
Analyzing actual political events and meetings in the end of 2011 and beginning of 2012, the author treats revolution as a history genre and attempts at defying specifics of Russian revolution, its forms and aims. The balance of political forces in Russia is also investigated as well as peculiarities of the new type of consciousness, shaping revolutionary trends and their development in the society.
Meeting, revolution, history genre, political forces, new type of consciousness

Sergei Medvedev
Phenomenology of the scum
The author analyzes the widespread word «scum» which universally crosses all the class differences. The notion as the diagnosis of the collapsed society is being treated, as well as its sources and main features and necessity of critically revision of the discourse.
Scum, class differences, diagnosis, collapsed society, discourse

Denis Dragunsky
Vertical of power and horizontal of society
The author analyzes political and economical situation in Russia, the changes which have taken place recently, explores new political reality shaping the vector of the country's development. Problems of interrelations between the power and people and peculiarities of contemporary political conceptualization in general are also considered.
Political reality, vector of development, power, political conceptualization

Nina Tsyrkun
In forms of life itself
Analytical coverage of Berlinale-2012. The critic analyzes peculiarities of the Festival's policy and the newest artistic trends. The most prominent pictures are considered in detail as far as their form, stylistics and sense contents are concerned.
Berlinale-2012, politics, actual tendencies, Competition, realism, stylistics

Andrei Plakhov
Landscape in twilight
Matthias Glasner's GNADE is reviewed. The critic traces down and analyzes the main motives, aesthetics and structure of the film, which dwells on the territory once explored by Ingmar Bergman's Scandinavian school.
GNADE, Mattias Glasner, aesthetics, structure, Ingmar Bergman, Scandinavian school

Vika Smirnova
Nostalgia
Miguel Gomes' TABU is reviewed. The author analyzes stylistics and the plot of the film, its structure and imagery, particularly against Michel Hazanavicius' THE ARTIST. Basing on TABU the critic demonstrates how the director manages to disclose the mechanics of producing illusions whereas multiplying the illusion itself.
TABU, Miguel Gomes, plot, imagery, THE ARTIST, illusion

Jeanna Vasilyeva
Don Rumata in Danish kingdom
Review of Nikolaj Arcel's EN KONGELIG AFFÆRE. Specifying indisputable merits of this period drama, the critic accentuates the weak points of the director's and the writer's work. Analyzing dramatic construction, main motives, stylistics and characters, the critic points out that the filmmaker managed to unify historical novel and dystopia.
EN KONGELIG AFFÆRE, Nikolaj Arcel, period drama, dramatic construction, dystopia

Elena Plakhova
Life of the has-beens
Review of Christian Petzold's BARBARA. The critic analyzes the picture where the fairy-tale and reality are fused, as well as melodrama and docudrama in the historical context; considers main themes and plot schemes, stylistics and artistic specifics. Marking strong and weak sides of the picture the critic also parallels it with Florian Henckel von Donnersmarck's DAS LEBEN DER ANDEREN.
BARBARA, Christian Petzold, fairy-tale, docudrama, plot schemes, DAS LEBEN DER ANDEREN

Olga Shakina
An empty home
Review of Hans-Christian Schmid's WAS BLEIBT. The critic considers a new picture by the helmer in the context of his creation and within the frontiers of German cinema. The author analyzes formal and stylistic features of the film, specifics of its imagery, uniting the elements of the realistic and magic.
WAS BLEIBT, Hans-Christian Schmid, German cinema, imagery, realistic elements

Tamara Dondurei
Not far from Jakarta
Comparing some films from the Competition program of Berlinale, the critic dwells on KEBUN BINATANG by Edwin. Analyzing the subtle texture of the film the critic marks its visionary and central motives, mastery with which the helmer develops the theme of intimate contact with reality.
KEBUN BINATANG, Edwin, visionary, Berlinale, contact with reality

Marina Drozdova
Death of goddesses
Review of Billy Bob Thornton's JAYNE MANSFIELD'S CAR. Singling out motives from Chekov and Faulkner, the critic explores its stylistics, dramaturgy, characters and metaphors, and accentuates its antimilitarist message.
JAYNE MANSFIELD'S CAR, Billy Bob Thornton, Chekov's motives, stylistics, metaphors, antimilitarist message

Zara Abdullayeva
Between politics and art
Review of Andrei Gryazev's TOMORROW, devoted to the activities of the VOYNA group. Disclosing contradictions contained in the film, the critic analyzes central themes of the picture, its stylistics and structure, specifics of the author's conception who retells the story of the group through the optics of the personal, though interested, but neutral and even anonymous view.
TOMORROW, Andrei Gryazev, group VOYNA, contradictions, optics of anonymous view

Dmitry Desyaterik
Enclosure
Review of Bence Fliegauf's CZAK A SZÉL. The critic investigates main themes of the picture, especially that of racism; analyzes imagery and conceptual layers, specifying particular infernal energetic of the screen space created by the helmer.
CZAK A SZÉL, Bence Fliegauf, theme of racism, conceptual layers, infernal energetic, screen space

Bence Fliegauf
Racism is folly
Director's comments on his film CZAK A SZEL.

Boris Lokshin
In execution style
The author analyzes Werner Herzog's documentary DEATH ROW, treating the theme of death penalty. Analyzing its stylistics, images, sense and formal methods, the author considers the picture in the context of the helmer's creation. The author marks specifics of the Herzog's work with controversial stuff and his mastery to deeply penetrate into human nature.
DEATH ROW, Werner Herzog, death penalty, images, human nature

Semyon Ekshtut
«On the tsar's will»
Borodino's battle as the milestone in Russia's history which became a national myth. Analyzing the event in various aspects as well as its historical context, the author remarks, that a historical event is actually an equation with many unknowns and never meets a single answer.
Borodino's battle, milestone, Russia's history, national myth, historical context

Miguel Gomes:
«The main rule is no rules at all»
Interview by Anton Dolin.

Oleg Zintsov — Marina Davydova
Theatre: «junk», «heavy action» and «sacred cows»
Conversed by Elena Paisova.

Anna Bronovitskaya — Alexei Muratov:
«There is no mainstream in Russia»
Conversed by Elena Paisova.

Dmitry Bavilsky
A new format of seriousness
The author considers the state of contemporary Russian literature, attempts to define the phenomenon of literary mainstream and analyzes actual trends, mutations and metamorphoses. Considering literature in the context of contemporary culture, the author specifies modern notions and criteria of quality, as well as investigates changes in comprehension of literature by readers.
Contemporary literature, mainstream, actual tendencies, mutations, contemporary culture, criteria of quality

Darya Zhukova
Music in the pocket
The author analyzes role of music in contemporary world considering it in historical, aesthetical, philosophical, culturological, sociological contexts. Particularly the change in processes of comprehension of music is treated. The author traces down how contemporary technologies create unlimited possibilities for including music as art into daily routine.
Music, sociological context, processes of comprehension, contemporary technologies, art

Tatyana Dolmatovskaya
Mythology of fashion: throng and elite
The author analyzes fashion as phenomenon — its origin and evolution, its philosophy, aesthetics and language, mechanisms of its working and specific hierarchic structure. The author minutely explores the role of fashion, changing through ages, its fluidity and reception in society and transformation in contemporary world.
Fashion, evolution, society, hierarchy, transformation, language

Kira Bogoslovskaya
TV-hero — who's he?
Analysis of the phenomenon of contemporary TV and its inner processes as well as quality testation of TV audience via focus-group method. The author analyzes collective conceptions of mass audience about TV hero, his origin, peculiarities as well as viewers' expectations and preferences tied up with TV stuff.
TV, hero, focus-group, mass audience, viewers' expectations

Anton Bilzho, Xenia Kiyashko
Attractions of Nabuchodonosor
A script.

Журнал издается при поддержке:

Министерства культуры РФ

Агентства по печати и массовым коммуникациям РФ

Научный совет журнала:

З.Абдуллаева, *к.иск.*, Ю.Богомолов, *к.иск.*, А.Голубовский, *к.иск.*, И.Гращенкова, *д.иск.*, Л.Гудков, *д.филос.н.*, Д.Дондурей, *к.филос.н. — председатель совета*, Н.Дымшиц, *к.иск.*, В.Зверева, *к.ист.н.*, А.Качкаева, *к.филол.н.*, С.Медведев, *к.ист.н.*, С.Муратов, *д.филол.н.*, А.Плахов, *к.иск.*, И.Полуэхтова, *д.соц.н.*, О.Рейзен, *д.иск.*, И.Рубанова, *к.иск.*, М.Теракопян, *к.иск.*, М.Туровская, *д.иск.*, Н.Цыркун, *к.филос.н.*, А.Шатских, *д.иск.*, М.Швыдкой, *д.иск.*, С.Экштут, *д.ист.н.*

Журнал издается при поддержке:

компании «СТС Медиа» (телеканал «Перец»)

телеканала ТНТ

телеканала РЕН

Фонда «ФИНАНСЫ И РАЗВИТИЕ»

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Издатель Некоммерческое партнерство «Редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Левченко
Заместитель главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакторы Елена Паисова, Елена Стишова, Нина Цыркун
Специальные корреспонденты Зара Абдуллаева, Лев Карахан
Шеф-редактор сайта www.kinoart.ru Инна Кушнарева

Арт-директор Людмила Мишунина
Фоторедактор Елена Плоткина

Корректоры Евгений Аввакумов, Галина Элькина
Маркетинг: Леонид Гурьян, Дина Назарова
Секретарь редакции Арина Лисицына

Дизайн обложки — Евгений Добровинский

•

Адрес редакции: 119002, Москва, ул. Арбат, 35, офис 341
Телефон для справок: (499) 248-28-22. **Факс** (499) 241-08-52
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

Сдано в набор 05.04.12. Подп. к печати 18.04.12
Формат бумаги 70 x 100 1/16. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75.
Заказ 13392. ПО «Периодика»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает

•

Рукописи, соответствующие тематике журнала, но не принятые к публикации, рецензируются по просьбе авторов

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогам агентства «Роспечать»: СНГ — с. 138, РФ — с. 237, Москва — с. 256. **Индекс** 70402.

Our address:
Arbat street, 35, 119002, Moscow, Russia
Tel. (499) 248-28-22
Fax (499) 241-08-52

www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru

© Журнал «Искусство кино», 2012

24
k/c

искусство
кино

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на
единственный в России ежемесячный
журнал по искусству. Нас знают потому,
что «Искусство кино» — это профессия
и досуг, это новости кино и телевидения,
статьи о новинках репертуара и интервью
с мастерами современной культуры,
увлекательные мемуары и сценарии,
новейшая отечественная
и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Тел. (499) 248-2822. Факс (499) 241-0852. E-mail: filmart@yandex.ru 119002, Москва, ул. Арбат, 35

РЕН

ЧЕСТНЫЕ НОВОСТИ

НОВОСТИ 24

22:30
ИТОГОВЫЙ ВЫПУСК

www.ren-tv.com

Свидетельство о регистрации СМИ
ЭЛ № ФС77-48168 от 30.12.2011 г. Реклама.

Деффчонки

КОМЕДИЯ

20:30 ПОНЕДЕЛЬНИК–ЧЕТВЕРГ

9 апреля
премьера на ТНТ

ТНТ

Лицензия ЗАО «Интерфакс-ТВ» на осуществление телевизионного вещания
Серия № 16416 от 03.06.2010, выдана Росохранкультуры. Реклама

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы С.АНАШКИНА, Л.КУЗЬМИНОЙ, У.МЕХТИ, В.СМИРНОВОЙ, Н.СПУТНИЦКОЙ, Е.ТАРХАНОВОЙ, А.ФОМЕНКО, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ ***«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»***

Изменение иерархии языков культуры

В РУБРИКЕ ***«РЕПЕРТУАР»***

«КРАТКИЙ КУРС СЧАСТЛИВОЙ ЖИЗНИ» Валерии Гай Германики
«ДИРИЖЕР» Павла Лунгина
«ШПИОН» Алексея Андрианова
«БОРИС ГОДУНОВ» Владимира Мирзоева
«БЕЛАЯ ГВАРДИЯ» Сергея Снежкина

В РУБРИКЕ ***«КОММЕНТАРИИ»***

ОЛЬГА АНДРЕЕВА
ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ

В РУБРИКЕ ***«ИМЕНА»***

БЕЛА ТАРР
АНДРЕЙ ЗВЯГИНЦЕВ

В РУБРИКЕ ***«РАЗБОРЫ»***

Насилие в корейском кино
«Сало, или 120 дней Содома» Пьера Паоло Пазолини

В РУБРИКЕ ***«ОПЫТ»***

Дискуссия о фильме Стива Маккуина «Стыд»

В РУБРИКЕ ***«MEDIA»***

Проект общественного телевидения

В РУБРИКЕ ***«РАЗБОРЫ»***

ТОНИНО ГУЭРРА